



Les politiques culturelles et le processus de développement dans le monde arabe : analyse d'une série d'indicateurs

Meriem Mehadji

► To cite this version:

Meriem Mehadji. Les politiques culturelles et le processus de développement dans le monde arabe : analyse d'une série d'indicateurs. Science politique. Université René Descartes - Paris V, 2014. Français. NNT : 2014PA05D005 . tel-01085909

HAL Id: tel-01085909

<https://theses.hal.science/tel-01085909>

Submitted on 21 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Descartes

Ecole doctorale Sciences juridiques, politiques, économiques et de gestion

Centre Maurice Hauriou

Les politiques culturelles et le processus de développement dans le monde arabe :

Analyse d'une série d'indicateurs

Par : Meriem MEHADJI

Thèse de doctorat de sciences politiques

Dirigée par : M. Fouad NOHRA

Présentée et soutenue publiquement le 2 octobre 2014

Devant un jury composé de :

KADRI Aissa. Professeur à l'Université Paris 8- Rapporteur.

JOUBERT Jean Paul. Professeur de science politique à l'Université Jean Moulin Lyon III-
Rapporteur.

KHAVAND Fereydoun, Maître de conférence en droit public à l'Université Paris Descartes-
Président du jury.

Résumé : En 2010, le bilan sur les objectifs du millénaire pour le développement (OMD) a révélé que l'ensemble des pays ainsi que les différents acteurs impliqués dans ce processus devaient redoubler leurs efforts afin de mettre en place des projets adaptés à la nature des diverses sociétés. À cet effet, la question de la « culture » s'est imposée comme un facteur évident et inhérent à l'accomplissement de ces objectifs.

C'est dans ce cadre que se pose notre problématique de recherche à travers une zone géostratégique qui subit de grands bouleversements au niveau politique, économique et social.

De cette manière, la culture peut-elle constituer un élément de base dans les programmes de développement entrepris dans les États arabes ? Cette présente thèse s'achemine à travers trois principales étapes. D'abord l'intégration de la culture dans ce processus en tant que secteur à part entière. Ensuite, les moyens et les méthodes utilisés par les différents acteurs engagés et concernés par le domaine de la culture dans les pays arabes. Enfin, les indicateurs spécifiques à la région à travers lesquels apparaissent les limites, mais également le potentiel des États arabes.

Pour finir, cette démarche fait office de défrichage, car le développement à travers le secteur culturel reste peu exploité dans le monde arabe. Toutefois, les changements qui s'opèrent depuis quelques années dans la région peuvent conduire à une véritable reconsidération du secteur culturel et de sa relation avec le processus de développement.

Title : Cultural policies and the development process in the Arab world: Analysis of selected indicators

Abstract : In 2010, the appraisal of the Millennium Development Goals (MDGs) indicated that all the countries and the different actors involved in this process should underlay their efforts to implement projects adapted to the nature of the various societies. To this end, the issue of "culture" has emerged as an obvious and inherent factor in achieving these goals.

Our research issue raises in this context through a geostrategic area which undergoes great changes in the political, economic and social level. Thus, can the culture constitute a basic element in the development programs undertaken in the Arab States? The present thesis is developed through three main stages. First, the integration of culture in this process as a real sector. Then, the means and methods used by the different actors involved and concerned with the field of culture in the Arab countries. Finally, specific indicators related to the region which could show the limits, but also the potential of Arab States.

This approach acts as clearing, insofar as the development through cultural sector remains largely untapped in the Arab world. However, the changes occurring in recent years in the region can lead to a genuine reconsideration of the cultural sector and its relationship with the development process.

Mots clés : Développement, culture, cycle culturel, valeur, capital humain créatif, identité, politiques culturelles, monde arabe, industries culturelles, éducation artistique, emploi artistique, mondialisation, institutions culturelles, patrimoine, urbanisation, égalité, zones rurales, droits culturels, tourisme culturel, statut, financement de l'art, participation, accès à la culture, équité des genres, coopération, droits d'auteur et droits voisins, artistes.

Keywords : Development, culture, cultural cycle, value, creative human capital, identity, cultural policies, Arab world, cultural industries, arts education, artistic employment, globalization, cultural institutions, heritage, urbanization, equality, rural areas, culture rights, cultural tourism, status, funding art, participation, access to culture, gender equity, cooperation, copyright and neighboring rights, artists.

À ma mère Zineb, à ma petite sœur Kenza et à mon ami Saad.

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu, mon directeur de thèse, M. Fouad NOHRA d'avoir accepté d'encadrer mon travail de recherche durant cinq longues années. Je le remercie aussi de m'avoir fait confiance, de m'avoir accompagné et encouragé du début à la fin de ma recherche.

Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à l'ensemble de mes professeurs de l'Université Paris Descartes, et spécialement M. Pascal CHAIGNEAU et M. Fereydoun KHAVAND qui m'ont permis de découvrir les différents domaines du développement et de les inclure dans mes projets académiques et professionnels.

Je remercie Agnès, Ahmed et Nabeelah ABODEHMAN qui en plus de m'avoir accueilli dans leur famille, n'ont cessé de m'encourager et de porter un regard bienveillant à mon travail.

J'exprime ma reconnaissance à tous mes amis issus des différents pays arabes et travaillant dans de multiples domaines culturels et intellectuels qui m'ont aidé à élargir ma vision en ce qui concerne les ressemblances et les dissemblances des cultures arabes.

Je remercie mes amis de l'école doctorale, et spécialement Ming Fei GU avec qui j'ai partagé mes déboires, mes espoirs et mes attentes en tant que doctorante.

Je remercie mon amie Sheikha AL SULAITI qui malgré la distance n'a jamais cessé de s'inquiéter pour moi et de me soutenir dans tout ce que j'ai entrepris.

Je remercie mes étudiants de l'École des Hautes Études Internationales et Politiques, avec qui je partage ma passion pour la culture et la langue arabe.

Je tiens à remercier mes frères Redouane, Athmane et Fares, mon père et ma tante Farida.

Enfin, je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à ma mère qui m'a transmis l'amour de la culture et qui m'a soutenue dans tous mes projets, ma petite sœur Kenza qui a partagé et qui partage avec moi mes joies et mes moments de doute, ainsi que mon ami Saad qui m'a épaulé durant ces cinq dernières années.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	4
TABLE DES MATIÈRES	5
TABLE DES TABLEAUX.....	8
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	9
TRANSLITTÉRATION	11
AVERTISSEMENT	15
INTRODUCTION	16
PREMIÈRE PARTIE : LE CYCLE CULTUREL.....	39
CHAPITRE 1 : LA CRÉATION.....	45
1. CADRE SÉMANTIQUE ET ÉVOLUTIF DE LA CRÉATIVITÉ	45
2. LES CONDITIONS ÉCONOMIQUES DE LA CRÉATIVITÉ CULTURELLE	54
CHAPITRE 2 : LA PRODUCTION CULTURELLE	71
1. LE CONCEPT DE LA PRODUCTION DANS LE DOMAINE DE LA CULTURE.....	71
2. LES PRODUITS CULTURELS DANS LE MARCHÉ	81
CHAPITRE 3 : LA DISTRIBUTION, LA DIFFUSION ET L'EXPOSITION	109
1. LES MÉDIAS COMME MOYENS DE DIFFUSIONS DES BIENS ET SERVICES CULTURELS	110
2. LA DISTRIBUTION DES BIENS CULTURELS MATÉRIELS MOBILES.....	122
3. L'EXPOSITION.....	133
CHAPITRE 4 : LA CONSOMMATION CULTURELLE	155
1. L'ANALYSE SOCIOÉCONOMIQUE DE LA CONSOMMATION CULTURELLE.....	155
2. LES DÉTERMINANTS DE LA CONSOMMATION	161
3. MESURER LA CONSOMMATION	175
DEUXIÈME PARTIE : LES POLITIQUES CULTURELLES ARABES.....	187

CHAPITRE 1 : LES FONDEMENTS DES POLITIQUES CULTURELLES ARABES.....	193
1. DÉFINITIONS DES POLITIQUES CULTURELLES	193
2. TYPOLOGIE DES POLITIQUES CULTURELLES ARABES	207
3. LES POLITIQUES CULTURELLES ET LES MOTIVATIONS PUBLIQUES.....	213
CHAPITRE 2 : LES INSTITUTIONS CULTURELLES ARABES.....	233
1. LE CADRE INSTITUTIONNEL ET ORGANISATIONNEL	238
2. LA COOPÉRATION CULTURELLE DANS LE MONDE ARABE	261
CHAPITRE 3 : LE CADRE FINANCIER DES POLITIQUES CULTURELLES ARABES	290
1. LES BUDGETS CULTURELS.....	291
2. LE PROCESSUS DÉCISIONNEL RELATIF AU FINANCEMENT DU SECTEUR CULTUREL	308
CHAPITRE 4 : LE CADRE JURIDIQUE DES POLITIQUES CULTURELLES ARABES	330
1. IDENTITÉ, DIVERSITÉ ET LIBERTÉS CULTURELLES.....	332
2. LES DROITS LIÉS À L'ARTISTE ET AUX ŒUVRES	351
<u>TROISIÈME PARTIE : LES INDICATEURS CULTURELS POUR LE DÉVELOPPEMENT DANS LE MONDE ARABE</u>	<u>383</u>
CHAPITRE I : LES INDUSTRIES CULTURELLES	387
1. LES INDUSTRIES CULTURELLES DANS LES STRATÉGIES CULTURELLES ARABES.....	389
2. LES INDUSTRIES CULTURELLES COMME INDICATEUR DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL.....	403
CHAPITRE 2 : L'ÉDUCATION ARTISTIQUE	450
1. L'ÉDUCATION ARTISTIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL.....	451
2. L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET LA FORMATION DES ARTISTES.....	477
CHAPITRE 3 : LE PATRIMOINE CULTUREL	497
1. LES ENJEUX DE LA PROTECTION ET DE LA PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL	498
2. LE PATRIMOINE ARABE ET LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL	517
CHAPITRE 4 : L'ÉGALITÉ CULTURELLE	548
1. LES ATTRIBUTS CULTURELS DES ESPACES URBAINS ET RURAUX ARABES ET LE PROCESSUS DE DÉVELOPPEMENT	548
2. L'ÉQUITÉ CULTURELLE DES GENRES ET LE DÉVELOPPEMENT DANS LE MONDE ARABE.....	579
<u>CONCLUSION</u>	<u>603</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	<u>616</u>

SOURCES PRIMAIRES	616
THÈSES	616
TEXTES JURIDIQUES	616
RECCUEILS STATISTIQUES	619
RAPPORTS	624
ACTES ET COMPTE-RENDUS DE COLLOQUES	629
SOURCES SECONDAIRES	630
MONOGRAPHIES	630
PARTIE DE MONOGRAPHIES	633
ARTICLES SCIENTIFIQUES	635
ARTICLES DE PRESSE	642
SITOGRAFIE	642
<u>TABLE DES ANNEXES</u>	<u>646</u>
<u>INDEX DES NOMS.....</u>	<u>617</u>
<u>INDEX DES SUJETS.....</u>	<u>618</u>

Table des tableaux

Tableau 1 : Classement des pays arabes selon l'indice des développements humains (IDH) en 2012.....	28
Tableau 3 : Les changements de quelques budgets culturels arabes entre 2000 et 2012.....	312
Tableau 5 : Importations et exportations des industries créatives des pays arabes (2002-2011)	412
Tableau 6 : Nombre de films arabes produits (2005-2009)	421
Tableau 7 : Recettes des films exploités en salles entre 2005 et 2009	424
Tableau 8 : Nombre d'entrées pour les films exploités en salles entre 2005 et 2009	425
Tableau 10 : Taux de pauvreté et d'alphabétisation dans les pays arabes	436
Tableau 11 : Vente et répertoire d'enregistrements musicaux dans les pays arabes.....	441
Tableau 12 : Données démographiques par tranche d'âge dans les pays arabes (2011).....	455
Tableau 13 : Taux d'enseignants formés aux différents stades d'enseignement 2011	471
Tableau 15 : Établissements supérieurs assurant un enseignement artistique	486
Tableau 16 : Textes juridiques arabes relatifs à la réglementation et à la protection du patrimoine.....	507
Tableau 17 : Médinas arabes figurant dans la liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO	528
Tableau 18 : Sites arabes inscrits dans la liste du patrimoine mondial en péril	536
Tableau 19 : Population urbaine en % de la population totale.....	550
Tableau 20 : Dépenses des ménages (Yémen, Maroc et Égypte) selon les postes de consommation et les zones d'habitation.....	569
Tableau 21 : Les femmes dans les parlements arabes en 2013	593

Table des illustrations

Graphique 1 : Le Cycle culturel	43
Graphique 4 : L'évolution des budgets culturels arabes entre 2000 et 2012 (dollar courant) 299	
Graphique 5 : Part du budget culturel par rapport au budget général de l'État entre 2000 et 2012	303
Graphique 6 : Part du budget culturel par rapport au PIB de l'État	304
Graphique 7 : Moyenne du budget culturel/habitant (2000-2012).....	305
Graphique 8 : Évolution des budgets culturels de quelques pays arabes entre 2000 et 2012	313
Graphique 9 : Les dimensions des indicateurs culturels pour le développement.....	386
Graphique 10 : Parts des importations et exportations des industries culturelles arabes selon leur provenance et destination (2002-2011)	414
Graphique 11 : Part des importations et des exportations des industries culturelles selon les sous-régions arabes (2002-2011)	415
Graphique 12 : Échanges interarabes des industries culturelles (2002-2011)	417
Graphique 13 : Part de l'édition dans l'ensemble des échanges d'industries créatives (2002-2011).....	432
Graphique 14 : Évolution du taux brut de scolarisation au cycle préprimaire 2000-2011.....	457
Graphique 15 : Répartition de l'effectif scolaire du niveau préprimaire entre établissements publics et privés en 2011	459
Graphique 16 : Taux net de scolarisation du primaire et du secondaire (2000-2011)	460
Graphique 17 : Emploi du temps de l'éducation artistique dans le programme du cycle primaire (entre la première et la sixième année de scolarisation) en 2000	467
Graphique 18 : Emploi du temps de l'éducation artistique dans le programme du cycle secondaire (entre la septième et la huitième année de scolarisation) en 2000	468
Graphique 19 : Portion de l'enseignement artistique par rapport aux autres filières de l'enseignement supérieur.....	479
Graphique 20 : Taux d'intégration des filières artistiques et littéraires selon le genre	480
Graphique 21 : Part des diplômés en arts et lettres par rapport aux autres filières de l'enseignement supérieur en 2011	481
Graphique 22 : Répartition des diplômés en Arts et Lettres par genre en 2011	482
Graphique 23 : Récurrence des disciplines artistiques par rapport aux établissements d'enseignement supérieur en art dans le monde arabe	491

Graphique 24 : Nombres de sites inscrits dans la liste du patrimoine mondial par genre et par région.....	533
Graphique 25 : Part des sites enregistrés dans la liste du patrimoine mondial pour chaque région.....	533
Graphique 26 : Répartition du patrimoine immatériel arabe inscrit selon sa nature.....	540
Graphique 27 : Flux des touristes étrangers dans les pays arabes entre 2010 et 2011	544
Graphique 28 : Disposition des organismes culturels dans les villes de Doha, Dubaï et Abu Dhabi en 2013.	563
Graphique 29 : Taux de population rurale dans certains pays arabes (2012)	568
Graphique 30 : Distribution des dépenses des ménages yéménites liées au poste culture et loisirs (2012)	571
Graphique 31 : Distribution des dépenses au poste « culture » des ménages yéménites en zones rurales et urbaines (2012).....	573
Graphique 32 : Proportion hommes/femmes dans les pays arabes (2010)	580
Graphique 33 : Comparaison par genre des taux de populations ayant suivi un enseignement secondaire ou supérieur en 2012).....	582
Graphique 34 : Taux d'activité chez la population féminine active en 2011	583
Graphique 35 : Part des femmes par rapport au nombre de diplômées du cycle supérieur en Art et Lettres.....	585
Graphique 36: Nombre de femmes arabes dans les hauts postes de l'institution culturelle par rapport aux autres institutions publiques en 2013.....	594

Translittération

Remarque :

Les caractères désignés ci-dessous correspondent à ceux utilisés par le catalogue général de translittération de la Bibliothèque Nationale de France. Ils sont appliqués à l'ensemble des mots et des expressions en arabe utilisés dans notre recherche. Néanmoins, cette translittération ne s'applique pas aux noms communs qui disposent d'une orthographe courante en français ou en anglais¹.

Caractère arabe	Translittération majuscule	Translittération minuscule
ا		
ء	ﺀ	
ب	B	b
ت	T	t
ث	Ṭ	ṭ
ج	Ġ	ġ
ح	Ḥ	ḥ
خ	Ḫ	ḫ

¹ La translittération utilisée dans la présente thèse est celle proposée par la Bibliothèque Nationale de France. Ainsi, la retranscription des terminaisons et des différents sons sont disponibles sur :

FRANCE, B. nationale de, *BnF - Guide du catalogueur - Translittération de l'arabe à la BnF : utilisation de la norme ISO 233-2 (1993)*, [http://guideducatalogueur.bnf.fr/ABN/GPC.nsf/C00F8804C7C3E372C12576A8002BED96/\\$FILE/EXTTranslitteration%20arabe.htm#_Toc248306773](http://guideducatalogueur.bnf.fr/ABN/GPC.nsf/C00F8804C7C3E372C12576A8002BED96/$FILE/EXTTranslitteration%20arabe.htm#_Toc248306773), consulté le 10 septembre 2013.

د	D	d
ذ	Ḍ	ḍ
ر	R	r
ز	Z	z
س	S	s
ش	Š	š
ص	Ṣ	ṣ
ض	Ḍ	ḍ
ط	Ṭ	ṭ
ظ	Ẓ	ẓ
ع	‘	‘
غ	Ġ	ğ
ف	F	f
ق	Q	q
ك	K	k
ل	L	l
م	M	m

ن	N	n
ه	H	h
و		ï
و	W	w
ي	Y	y
س		
Translitération des voyelles		
Caractère arabe	Translitération majuscule	Translitération minuscule
اَ		a
إِ	Ā	ā
إِ	Ā	ā
أَ	Â	â
أَ		á
أَ		á
أَ		á
أَ	U	u
أَ	Ū	ū

ا	Non restitué	Non restitué
و		aw
ي	ī	i
ي	ī	ī
و	Non restitué	Non restitué
ي		ay

Avertissement

Cette thèse est le fruit d'un long travail de recherche soumis à l'approbation du jury de soutenance. Néanmoins, les informations qu'elle contient n'engagent que leur auteur.

Ainsi ce document est mis à la disposition de l'ensemble de la communauté universitaire et académique et est soumis en même temps à la propriété intellectuelle. Par conséquent, l'utilisation du contenu de cette recherche implique une obligation de citation et de référencement.

Introduction

En 1979, dans le premier numéro de la revue « Sociologie et Sociétés », Fernand DUMONT concluait son article intitulé « L'idée du développement culturel : esquisse pour une psychanalyse » en écrivant :

« Le développement culturel ne peut être ramené à une annexe, apparemment obligée, des autres secteurs du développement. Sous prétexte de faire sa part à la culture, ce serait consacrer la position résiduelle que les autres figures du développement lui ont déjà faite. »²

De fait, le sociologue considère le développement culturel tel un effet de mode suivi par les institutions internationales et les États, jouant en défaveur de la culture elle-même. Il s'interroge également à la fin de sa réflexion, sur la nature de la « culture » impliquée dans ce processus ainsi que la nécessité de la lier au développement.

Aujourd'hui, cette critique paraît austère envers un domaine qui ne cesse de prendre de l'ampleur et de l'importance au niveau mondial. Néanmoins, il est nécessaire de situer cet article dans son contexte historique, afin de mieux comprendre le raisonnement de DUMONT.

Effectivement, jusqu'aux années 1960, les économistes comme W.W ROSTOW, NURKSE, HARROD et DOMAR... assimilaient obstinément la croissance économique au développement. Puis en 1961, François PERROUX apporta une nouvelle conceptualisation basée sur une séparation entre les deux concepts. Dès lors, la croissance représente l'augmentation des richesses (du produit national brut). Quant au développement, il symbolise :

« La combinaison des changements mentaux et sociaux qui rendent la nation apte à faire connaître, commutativement et durablement son produit réel global. »³

² DUMONT, F., *L'idée de développement culturel: esquisse pour une psychanalyse*, <http://sociologies.revues.org/283>, consulté le 9 mai 2013.

Ceci révèle une relation d'unilatéralité puisque le développement engendre automatiquement de la croissance, mais l'effet contraire n'est pas toujours possible à cause des nombreux facteurs d'inégalités économiques.

Cependant, il convient de noter que cette théorie envisage le développement dans un contexte exclusivement économique.

Aussi, face aux innombrables changements intervenus dans le monde durant cette même période (décolonisation et guerre froide), les questions de développement ont commencé à prendre de plus en plus d'ampleur au niveau des États avec une forte répercussion au sein de la communauté internationale. Dès lors, l'attention était portée sur les pays « sous-développés », la raison de leur retard et la responsabilité des autres États. C'est dans ce contexte que le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD) a vu le jour en 1966, dont la première vocation était d'aider les pays qui avaient enregistré un important retard en matière de développement afin qu'ils puissent s'extirper du cercle vicieux de la pauvreté et de la dépendance économique.

Toutefois, il a fallu attendre les années 1990 pour que la notion de « l'être humain » soit introduite dans le développement grâce à la publication du premier rapport sur le développement humain en 1991. Ce dernier met en place un système d'évaluation du développement humain par le biais d'indicateurs variés portant sur les besoins fondamentaux, mais aussi sur le bien-être des individus en intégrant une quantification spécifique des droits politiques, économiques et sociaux accordés à chaque communauté et à chaque individu.

De leur côté, divers chercheurs et académiciens ont contribué au renforcement de la perception de l'homme comme élément primordial dans le processus de développement, comme le célèbre économiste Amartya SEN qui définit le développement comme,

« *L'expansion de la capacité humaine* »⁴,

³ François PERROUX, *L'économie du XXème siècle*, Paris, PUF, 1964. P.155.

⁴ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 192.

Cette définition sous-entend la nécessité d'y intégrer la possibilité des êtres humains à atteindre le mode de vie qu'ils désirent à travers l'égalité, la liberté, mais aussi la durabilité des ressources économiques et naturelles.

En outre, cette nouvelle restructuration du concept de développement a permis de mettre en exergue de nouveaux sujets tels les libertés (des individus à la participation politique et sociale), l'égalité (entre les sexes, mais aussi entre les différentes strates sociales), les droits fondamentaux (l'accès à l'éducation, l'accès aux soins...) ainsi que la durabilité (la responsabilité intergénérationnelle).

Nonobstant la persistance des problèmes liés au développement, ce système de classification s'est avéré insuffisant. Conséquemment, à l'aube du 21^e siècle la Communauté internationale, par le biais de l'Organisation des Nations Unies et de ses différentes institutions, a élaboré un programme mondial visant à réduire les inégalités et les disparités existant entre les différents pays du monde, mais aussi au sein des sociétés, à travers une série d'objectifs appelés « les Objectifs du Millénaire pour le Développement (OMD) »⁵ que se fixaient les États membres épaulés par l'ensemble des organismes onusiens à atteindre dans un délai de quinze années.

Or, ce qu'il est important de relever c'est que même si les sujets sociaux prédominaient sur l'ensemble des objectifs annoncés. Les questions culturelles quant à elles, ont été introduites dans les programmes de développement d'une manière implicite à travers les droits sociaux et les libertés sans une quelconque reconnaissance de leur inhérence dans ce processus. Par conséquent, il n'existe ni accords ni consensus admettant la nécessité d'intégrer la culture dans les stratégies, les programmes, les objectifs ou les indicateurs de développement que ce soit au niveau local, régional ou international.

Par ailleurs, la marginalisation de la culture par rapport au processus de développement ne peut être généralisée puisque, dès 1991, l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO) en coopération avec certains États (de l'Europe du Nord) a

⁵ Le premier sommet du millénaire s'est tenu entre le 6 et le 8 septembre 2000 au siège des Nations Unies à New York, où 189 États membres ont adopté « la Déclaration du millénaire » qui contenait huit principaux objectifs. ONU, *Éliminer la pauvreté c'est possible: Objectifs du Millénaire pour le développement et l'après-2015*, <http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml>, consulté le 9 septembre 2013.

fait le rapprochement entre la culture et l'environnement par rapport à leur implication dans le développement en s'inspirant particulièrement de la notion du « développement durable ». Ce n'est que lors de la vingt-sixième session de la Conférence Générale de l'UNESCO qu'une première demande fut formulée afin de constituer une Commission mondiale indépendante sur la culture et le développement⁶ dans l'objectif d'élaborer un rapport spécial. Ce dernier a été publié en 1996 sous le titre « Notre diversité créatrice ».

Toutefois, comment expliquer le décalage entre les travaux de l'UNESCO et les projets du PNUD ? Quelles sont les raisons qui ont poussé l'organisation onusienne et ses agences à écarter la culture des OMD ?

Marshall SAHLINS fournit une réponse très explicite dans l'introduction du rapport de la Commission. En fait, il souligne que pour l'esprit commun, la culture est envisagée à travers une notion humaniste, la confinant dans une perception anthropologique de manière à ce qu'elle représente

« L'ensemble des traits distinctifs caractérisant le mode de vie d'un peuple ou d'une société. »⁷

Conséquemment, ce sens étroit et confiné de la culture a créé une importante réticence de la part des États membres ainsi que de différentes Agences de l'ONU quant à leur engagement aux projets de son intégration dans tout projet économique-social. Aussi, ce désengagement a été ressenti lorsque l'UNESCO a proclamé la période s'étendant de 1988 à 1997 « décennie du développement culturel ».

Par la suite, l'UNESCO s'est appliquée à mettre en place une définition plus large enchâssant le bien-être, la dignité et le développement durable de l'humanité.

Aujourd'hui, grâce à ces efforts, la culture est définie d'une manière consensuelle comme

⁶ COMMISSION MONDIALE DE LA CULTURE ET DU DÉVELOPPEMENT, *Notre diversité créatrice*, Paris, UNESCO, 1996, p. 8.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

*« L'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social ; ell englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances ».*⁸

Par conséquent, la mise en évidence des valeurs humaines a permis une réflexion générale et une reconsidération de la réelle implication de la culture au sein du processus de développement.

De fait, les études et les recherches menées dans ce sens partent d'une simple constatation, faite au niveau des différents programmes et stratégies de développement entrepris dans le monde. De manière à ce qu'au niveau des organismes internationaux, les initiatives de développement qui sont le mieux adaptées aux cultures et caractéristiques locales aient davantage de chances de réussite par rapport aux autres.

De même pour les programmes de développement nationaux, qui s'accommodent à la nature et à la diversité de leur société en évitant d'importer et d'imposer des concepts prédéfinis. À partir de cet instant, les doctrines reposant sur l'idée selon laquelle les valeurs traditionnelles et les coutumes représentent un frein pour le développement sont totalement réfutées, étant donné que la culture dans son sens large facilite, mais aussi contribue au processus de développement à plusieurs niveaux⁹ :

- au niveau du développement économique : la valorisation des différents savoir-faire traditionnels et les productions culturelles communautaires favorisent l'apparition d'une vitalité économique par le biais de la création d'emplois, la génération de revenus et l'accès au marché ce qui contribue à la diminution de la pauvreté, spécialement dans les pays en développement qui se distinguent par l'abondance et la richesse de leurs ressources culturelles ;

⁸ UNESCO, *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, 2001, p. 74.

⁹ UNESCO, *La culture dans le cadre de l'Agenda pour le développement durable post-2015 : Pourquoi la culture est l'une des clés du développement durable*, <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/AgendaDeveloppementDurablesPost2015FR.pdf>, consulté le 8 juillet 2012.

- au niveau du développement social : d'une part, le sentiment d'appartenance à une culture et à une identité particulières renferme une valeur intrinsèque qui empêche à la fois le déracinement social et environnemental (le raccrochement de l'individu à sa terre et à son environnement) et promeut la diversité culturelle, créant corolairement un climat de tolérance, d'entente et stabilité. D'une autre part, la culture traditionnelle à travers le patrimoine et le folklore représente une source de créativité inépuisable par le biais de laquelle se développent l'innovation et les échanges en tout genre ;
- au niveau de la durabilité environnementale : les savoir-faire traditionnels en ce qui concerne les secteurs économiques primaires (agriculture, pêche, artisanat, construction...) s'exécutent souvent d'une manière responsable et plus respectueuse envers l'environnement. Par conséquent, la préservation de ces connaissances traditionnelles garantit des modes de production et de consommation s'inscrivant dans la durabilité et la responsabilité ;
- au niveau de la paix et de la prévention des conflits : le respect de la diversité, des libertés culturelles et du droit à l'accès à la culture offre les conditions idéales pour aboutir à la notion du « vivre ensemble », en réduisant les inégalités et l'exclusion des facteurs de tensions et de conflits.

L'importance que représente l'intégration de la culture dans les programmes de développement est donc indéniable et devient de plus en plus pressante au niveau international, régional et local. Cependant, cette reconnaissance quasi unanime de la culture comme élément essentiel du développement n'a pas toujours été aussi évidente.

En effet, lors de la mise en place des Objectifs du Millénaire pour le développement en 2000 la question culturelle n'était pas prise en considération. Il a fallu attendre cinq années avant que l'Assemblée Générale des Nations Unies ne valide la diversité culturelle du monde et ne reconnaisse la contribution de l'ensemble des cultures à l'enrichissement de l'humanité en adoptant le document final du Sommet mondial de 2005.

À partir de 2010, la considération de la culture dans le processus de développement est plus perceptible, grâce notamment au sommet du millénaire des Nations Unies, qui souligne dans son rapport final :

« L'importance d'intégrer la culture dans les stratégies de développement durable et la contribution de la culture dans l'accomplissement des OMD »¹⁰.

Cette reconnaissance a été suivie par l'adoption de multiples documents d'orientation affirmant à leur tour l'importance de la culture, il s'agit principalement de¹¹ :

- la résolution de l'Assemblée Générale de l'ONU n° 65/1, « Tenir les promesses : unis pour atteindre les objectifs du millénaire pour le développement » en 2010 ;
- la résolution n° 65/166 de 2011 et n° 66/208 de 2012, « Culture et développement » ;
- la conférence des Nations Unies sur le développement durable, organisée sous le titre « L'avenir que nous voulons » à Rio de Janeiro en juin 2012 (Rio+20), fait à plusieurs reprises référence au rôle de la culture.

Ainsi, nous sommes à présent dans une phase charnière par rapport aux OMD, la communauté internationale, les gouvernements ainsi que la société civile tracent le bilan des programmes et projets entrepris depuis la mise en place de ce projet. Toutefois, les résultats semblent mitigés étant donné que plusieurs objectifs n'ont pas été pleinement atteints à cause de l'accroissement de certains problèmes comme la croissance démographique, le dérèglement climatique, l'urbanisation sauvage, l'élargissement des inégalités et la persistance de la pauvreté.

Aujourd'hui, l'ensemble de ces acteurs cherche à fixer de nouveaux buts plus réalistes et mieux adaptés aux besoins des diverses populations. De leur part, l'UNESCO ainsi qu'une myriade d'organisations non gouvernementales et associations militent pour une désignation franche de la culture comme vecteur du développement dans la prochaine liste d'OMD. À ce titre, plusieurs rencontres et événements sont organisés au cours de l'année 2013 et au-delà afin de renforcer l'idée d'intégrer des objectifs orientés vers la culture dans le nouvel agenda des OMD post 2015.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ UNESCO, « Déclaration de Hangzhou : Mettre la culture au cœur des politiques de développement durable », Hangzhou, UNESCO, 2013, p. 2.

Cependant, il est important de noter qu'à travers les différentes étapes de l'évolution du concept de développement, de multiples termes et expressions ont été introduits pour exprimer son étroite relation avec la culture, parmi lesquelles on retrouve : la culture et le développement, la culture pour le développement, le développement de la culture ou bien encore le développement culturel.

Cette distinction peut être déconcertante, s'agit-il d'une simple diversité dans les appellations ? Ou bien existe-t-il une sectorisation du développement qui fait que, tout comme le développement économique ou social, il existerait un développement culturel ?

Pour mieux comprendre cette distinction, il faut revenir une fois encore vers les différentes définitions accordées au terme « développement culturel ». Ainsi, l'ancien ministre français de la Culture Jaques DUHAMEL, définit le développement culturel comme :

« Une dimension du développement social, si l'on entend par là l'épanouissement optimal des individus et des groupes dans une société en quête du mieux-être et d'égalisation des chances... »¹²

Nous relevons d'après cette définition qu'à cette époque, il existait déjà une distinction entre le développement économique et le développement social, qui abritaient la question culturelle où, étaient relevés des sujets relatifs au bien-être et à l'égalité.

Plus tard, le développement culturel rejoint également la sphère économique grâce à la matérialisation de la culture, comme le fait G. AKRAMI en 1986 par la définition suivante :

« Le développement culturel représente l'expansion des aménagements culturels à l'ensemble des personnes et des communautés. Le développement culturel se base sur un nouveau genre d'activités économiques, industrielles et technologiques. »¹³

L'académicien iranien R. SAHELI va plus loin dans son ouvrage, *Contexts and Cultural Theories* publié en 2007, en différenciant entre deux aspects du développement culturel.

¹² CULTURE PROSPECTIVE, « Développement culturel et politique culturelle », in *CP*, (2010), n° 1-2010, p. 9.

¹³ Cité par, NAJI, M., « Management and cultural development », in *International Journal of Business and Management*, vol. 5 (novembre 2011), n° 11, p. 171.

Selon l'auteur, le premier concerne la montée en force et en efficacité de la culture, qui permet à l'ensemble des individus de la société d'atteindre leurs besoins culturels matériels et immatériels. L'autre aspect (qualitatif) du développement culturel réside dans la création d'une cohésion sociale entre les individus et les communautés, entraînant une utilisation optimale des ressources et des installations ainsi que l'élargissement du niveau de participation culturelle. Il ajoute aussi que ce processus requiert des conditions préalables qui sont la création et l'innovation¹⁴.

Dès lors, il est aisé de noter que peu importe la manière dont sont associés les termes « développement » et « culture », l'aboutissement révèle une relation d'interdépendance, renforcée par un certain nombre de facteurs communs : les libertés, les droits, le bien-être, l'accessibilité et la gouvernance.

Par conséquent, l'utilisation du terme « développement culturel » dans cette présente recherche, s'appuie sur l'idée considérant la culture comme un domaine à part entière, avec des attributs tangibles et intangibles qui sont inhérents au processus de développement.

Par ailleurs, à la veille de la formulation des nouveaux Objectifs du Millénaire pour le Développement, l'intégration du facteur culturel peut représenter un enjeu important pour certains pays. À l'évidence, si la disposition de moyens et de ressources matérielles peut élargir les inégalités de développement entre les États, les régions et les populations du monde. Les ressources sociales et culturelles quant à elles peuvent les réduire. Dans le sens où tout élément se rapportant à l'être humain, à son histoire et à son environnement est mis à contribution dans le processus de développement.

À partir de cet instant, l'attention se tourne vers certains États, et plus précisément les pays en développement, qui selon ces considérations, bénéficient de nouveaux potentiels leur permettant d'atteindre leurs objectifs de développement, étant donné qu'ils disposent d'une extrême richesse en valeurs socioculturelles pouvant être identifiée à travers : un patrimoine (immatériel et matériel) abondant et riche, une importante diversité ethnique, culturelle et

¹⁴ *Ibid.*

religieuse, l'existence de savoir-faire traditionnels et enfin un grand potentiel démographique pouvant servir de réserve pour la création et l'innovation.

Délimitation du sujet :

Dans cet ensemble, il existe une multitude de pays isolés ou bien pouvant être géographiquement, politiquement, économiquement ou culturellement regroupés. De la sorte, notre recherche se focalise sur une région réunissant plusieurs pays et identifiée sous le nom du monde arabe.

Néanmoins, cette reconnaissance spatiale ne va pas sans une définition précise de la région arabe, qui diverge selon les différentes institutions et organisations, mais aussi selon les diverses perceptions (parfois subjectives) existantes.

En effet, dans la plupart des cas le monde arabe est considéré telle une union politique, placée sous la houlette de l'organisation de la Ligue des États Arabes, comptant vingt-deux États membres.

Aussi, sous des considérations géostratégiques, cette région subit une fragmentation qui fait apparaître plusieurs aires géographiques, parmi lesquelles on retrouve : le *Maghreb* (les pays arabes occidentaux ou d'Afrique du Nord), le *Mašriq* (les pays de l'Orient, ou plus précisément, ceux de la région du Croissant fertile), la péninsule arabique (regroupant les États membres du Conseil de Coopération du Golfe ainsi que le Yémen) et enfin les pays arabes africains (Somalie, Soudan et Djibouti).

Dans certaines considérations, le monde arabe est envisagé sous des critères d'unité linguistique. Toutefois, cette identification peut être biaisée, puisque d'une part l'usage de la langue arabe (en terme officiel) peut s'étendre au-delà des frontières des pays se considérant comme « arabes » comme au Tchad ou en Érythrée. D'une autre part, au cœur même des pays du monde arabe, coexistent d'autres langues comme le berbère, le kurde ou encore les différentes langues africaines. Sans parler des dialectes différemment pratiqués d'un pays à un autre et parfois même d'une région locale à une autre.

Enfin, dans de rares cas on retrouve une spatialisation faisant l'amalgame entre le monde arabe et le monde musulman (ou islamique). Pourtant, malgré qu'ils soient étroitement liés, les deux espaces sont clairement différenciés, dans la mesure où le monde islamique représente un espace beaucoup plus large en englobant des pays comme la Turquie, l'Iran ou encore de nombreux États de l'Asie du Sud.

Dans ces conditions, et à travers ces différentes démarcations du monde arabe, nous nous basons dans notre présente thèse (pour des raisons liées à la disponibilité d'informations et d'outils statistiques) sur une délimitation en quelque sorte consensuelle utilisée par la majorité des instances internationales telles : l'ONU, l'UNESCO, le PNUD... qui incluent à l'exception de l'Union des Comores, l'ensemble des États membres de la Ligue des États Arabes¹⁵.

Aussi, afin de procéder à une analyse comparative, nous utilisons, dans certaines situations, une fragmentation subrégionale comme indiquée plus haut. Cette dernière est d'autant plus importante puisque chaque sous-région du monde arabe comporte des particularités culturelles, politiques et économiques la différenciant des autres.

Enfin, en ce qui concerne la délimitation temporelle. Cette présente recherche concerne la période s'étendant de 2000 à 2012. Ainsi, la raison principale de ce choix repose sur une tentative de concorder notre analyse à la phase d'application des Objectifs du Millénaire pour le Développement qui a commencé depuis l'an 2000 et qui se poursuit jusqu'à 2015. Notons également que dans bien des circonstances, il est important de se référer à des éléments historiques ainsi qu'à des périodes antérieures, pour analyser et comprendre la situation actuelle.

Justification du choix du sujet :

À la base, le choix du « développement culturel dans le monde arabe » comme sujet de recherche s'est porté grâce à une double motivation.

¹⁵ Par conséquent, les pays concernés par cette présente recherche sont l'Algérie, l'Arabie Saoudite, Bahreïn, Djibouti, l'Égypte, les Émirats Arabes Unis, l'Irak, la Jordanie, le Koweït, le Liban, la Libye, le Maroc, la Mauritanie, Oman, les Territoires Palestiniens (appelés quelquefois la Palestine), Qatar, la Somalie, le Soudan, la Syrie, la Tunisie et le Yémen.

D'abord, une spécialisation académique en droit et politique du développement à l'université Paris Descartes qui nous a permis d'acquérir de nouvelles perspectives sur le concept du développement ainsi que les différentes notions qu'il implique, particulièrement celles de l'être humain et de la culture comme principaux axes de ce processus.

Ensuite, une proximité personnelle avec cette zone géographique d'un côté, et de certains milieux artistiques et intellectuels arabes de l'autre. Ce qui nous a permis d'avoir une vue générale sur les impressions de quelques intellectuels, artistes, mais aussi des membres de la société arabe en général et la situation de la culture dans cette région. Ces derniers éléments représentent ainsi les prémices de notre première démarche inductive. Cependant, pour dépasser toute subjectivité il a fallu explorer de nouvelles pistes concernant principalement l'implication des pouvoirs publics arabes dans cette démarche de développement, les points communs et divergents entre les différents pays, les obstacles et les opportunités ainsi que les enjeux du développement culturel dans la région.

Par ailleurs, le monde arabe offre un terrain exceptionnel en matière d'enquête et de recherche scientifique pour plusieurs raisons :

Premièrement, en terme géographique le monde arabe s'étend à travers deux continents, de l'Océan Atlantique à l'ouest, jusqu'au golfe d'Oman à l'est, couvrant ainsi une superficie de près de 13 738 Km². Ce qui représente environ 10,8 % de la surface totale de la terre.¹⁶

Deuxièmement, cet espace est peuplé par 318,5 millions de personnes, avec un taux de croissance annuel estimé à 1,9 % (entre 2010 et 2015).¹⁷

Troisièmement, sur le plan culturel le monde arabe offre à la fois un paysage commun et diversifié. Son homogénéité tient de l'aspect culturel général de ses populations principalement liées par une identité linguistique commune ainsi que des valeurs sociales ayant pour racine (dans la majorité des situations) les traditions arabo-musulmanes.

¹⁶ ABOU BAKR, Y., LABIB, S. et KANDIL, H., *Le développement de l'information dans les pays arabes: Besoins et priorités*, Paris, UNESCO, 1984, p. 7.

¹⁷ GREEN, M., JOSHI, S. et ROBLES, O., *Oui au choix non au hasard: Planification familiale, droit de la personne et développement*, New York, Fond des Nations Unies pour la Population, 2012, p. 114.

Quant à sa diversité, elle est perceptible à travers les différentes communautés ethniques et religieuses composant cette région, ainsi que les paysages naturels de chacun de ses pays.

Enfin, en dehors de ces éléments, il existe d'autres considérations d'un ordre différent concernant principalement les conditions économiques, politiques et sociales de chaque État. En outre, si dans leur généralité les États arabes sont classés parmi les pays en développement les situations sont très dissemblables surtout en terme de développement humain comme en témoigne la classification du PNUD.

Tableau 1 : Classement des pays arabes selon l'indice des développements humains (IDH) en 2012.¹⁸

IDH très élevé	IDH élevé	IDH moyen	IDH faible
36. Qatar	48. Bahreïn	100. Jordanie	115. Mauritanie
41. E.A.U	54. Koweït	110. Palestine	160. Yémen
	57. Arabie Saoudite	112. Égypte	164. Djibouti
	64. Libye	116. Syrie	171. Soudan
	72. Liban	130. Maroc	
	84. Oman	131. Irak	
	93. Algérie		
	94. Tunisie		

Positionnement de la problématique, des questions et des théories de recherche

L'ordre des pays arabes tel qu'il est présenté dans ce tableau s'appuie principalement sur trois indicateurs (le niveau d'éducation, l'espérance de vie et le niveau de revenu), qui dans leur

¹⁸ PNUD, *Rapport sur le développement humain 2013, L'essor du Sud: Le progrès humain dans un monde diversifié*, New York, PNUD, 2013, p. 156-159.

ensemble désignent un développement humain basé sur l'accès des différentes populations aux biens et services de base.

Néanmoins, bien que l'IDH et ses nombreux ajustements reflètent une réalité certaine sur le niveau de développement de chaque pays, ainsi que les différences et les inégalités existant entre les États, mais également au sein de chaque société. Il est important de noter que la réalisation des OMD ne peut être uniquement exprimée par cet indice. En effet, les multiples facteurs politiques, sociaux et culturels sont de plus en plus considérés comme intrinsèques au processus de développement.

De cette manière, la présente recherche s'appuie particulièrement sur le rôle de la culture dans la réalisation des objectifs de développement dans le monde arabe. Par conséquent, notre but principal est d'extraire la culture de son interprétation abstraite en la considérant comme un secteur économique et social distinct, afin de mettre en place des unités qui permettraient d'évaluer ou d'estimer le degré d'implication de la culture dans le développement des pays arabes.

De la sorte, notre travail de recherche est fondé sur la problématique suivante :

Par quelles mesures les politiques publiques des États arabes intègrent-elles la culture dans les différents plans et programmes de développement ?

Aussi, de cette problématique découle un certain nombre de questions, qui représentent les principales lignes directrices de notre recherche.

- Sur quelles bases économiques, sociologiques, politiques ou esthétiques peuvent s'appuyer les États arabes pour intégrer la culture dans leur processus de développement ?
- Quel est le rôle des pouvoirs publics arabes et quels sont les moyens déployés et leur portée par rapport au secteur culturel ?
- Comment évaluer la situation actuelle du développement culturel dans le monde arabe ? Et comment établir une éventuelle redéfinition ou restructuration de ce dernier ?

À partir de nos différentes observations et nos lectures préalables, nous avons dressé une série d'hypothèses qui seront examinées tout au long de notre analyse afin d'être affirmées ou infirmées. Ainsi, la base théorique de cette présente thèse est constituée des hypothèses de travail suivantes :

- La culture est reconnue d'une manière universelle par les différents chercheurs et académiciens comme un processus dynamique auto générateur. Une fois considérée comme telle par les décideurs publics ainsi que par les différents acteurs socioéconomiques, l'art et la culture deviennent alors un secteur distinct pouvant être considéré comme inhérent au processus de développement.
- Dans leurs différents modes de gestion administratifs, bureaucratiques ou encore institutionnels, les États arabes s'inspirent fortement (voire importent directement) d'autres modèles, principalement occidentaux. Cette forte influence est une conséquence historique due à leur passé colonial, ou encore un des effets de la mondialisation imposant la prédominance d'un modèle particulier. Dans ces conditions, l'encadrement des stratégies culturelles arabes se fait sans aucune considération aux particularités locales ni aux besoins réels de leurs sociétés.
- Chaque pays ou chaque région du monde dispose de ses propres caractéristiques culturelles, sociales, politiques, économiques... Ceci implique que tout instrument ou toute méthode utilisée pour évaluer le niveau de développement culturel devrait faire l'objet d'un choix judicieux afin de correspondre au mieux à leurs spécificités.
- Enfin, les gouvernements arabes sont très opaques et offrent peu de visibilité en matière d'informations et de données statistiques. Ceci se répercute également sur le choix des méthodes employées dans l'appréciation du niveau de développement culturel pour chaque pays et pour l'ensemble de la région.

Méthode employée et limites de la recherche

Avant d'aborder les différentes méthodes utilisées dans la présente thèse, il est important de signaler que les démarches utilisées (afin de répondre à notre problématique ainsi qu'aux questions de travail) reposent sur trois points principaux :

- 1** les conditions : elles concernent principalement la conjoncture économique, sociale et politique dans laquelle la culture reflète pleinement son dynamisme ;
- 2** l'action : il s'agit de la conduite et les démarches entreprises par les autorités arabes ainsi que leur relation avec les autres acteurs concernés par le domaine culturel dans la valorisation de l'art et de la culture dans leurs pays respectifs ;
- 3** les transformations : ces dernières sont hypothétiques, puisqu'elles sont corolaires aux résultats des différents indicateurs de développement culturels choisis pour juger de la part accordée à la culture dans le processus de développement.

Parallèlement, il est important de relever au préalable l'imbrication de multiples domaines tels l'économie, la politique, la sociologie et parfois même la psychologie dans l'interprétation de certains phénomènes se rapportant à la fois au développement et à la culture.

De ce fait, nous nous appuyons principalement sur une démarche empirique consistant à récolter en premier lieu les outils de recherche nécessaires pour un tel sujet, en matière de rapports, d'études économiques, politiques et sociales, de textes juridiques ainsi que des bases statistiques. Cette étape importante est essentielle, puisqu'elle engendre la mise en place des étapes successives qui contribueront à effectuer :

- Une approche conceptuelle concentrée principalement sur les bases théoriques liées particulièrement à la politique, l'économie et la sociologie de la culture. Cette étape sert principalement à affirmer ou à réfuter l'idée considérant la culture comme un élément substantifique au processus du développement.
- Une analyse du contenu, consistant à comparer et à analyser les multiples supports textuels récoltés (rapports mondiaux, régionaux, textes de loi propres à chaque État, chartes et déclarations régionales ou internationales, enquêtes, études sectorielles...) ;
- Une analyse quantitative axée spécialement sur des données statistiques fournies par les institutions nationales, mais aussi par les organisations régionales et surtout les

instances internationales spécialisées comme l'UNESCO, le PNUD, la Banque Mondiale ainsi que la CNUCED.

Aussi, il est vrai qu'une telle approche pourrait conduire à un élargissement considérable de notre thème de recherche, puisque chaque étape semble aborder un sujet différent. Néanmoins, afin de nous concentrer sur la problématique et les questions de départ, nous nous concentrons à chaque étape sur une série d'éléments qui apparaissent d'une manière constante. Ces derniers sont à notre sens importants pour la globalité du sujet puisqu'ils représentent l'essence même du développement culturel.

- La valeur¹⁹, qui se divise en deux sortes. D'abord, la valeur économique considérée comme source de motivation pour toute analyse ou stratégie économique et politique puisqu'elle représente essentiellement les bénéfices matériels engendrés par les différents domaines de la culture et de l'art. Ce type de valeur peut être apprécié par rapport au poids financier, mais aussi par rapport à d'autres niveaux économiques comme la création de l'emploi et des entreprises. La valeur économique de la culture constitue également la base de toute évaluation en termes d'investissements à travers l'appréciation proportionnelle des coûts et des bénéfices.

Ensuite, la valeur culturelle qui représente dans le domaine du développement culturel la notion la plus distinctive et la plus importante, vu qu'elle dépasse toute considération marchande ou commerciale et se concentre sur les retombées positives sur le plan sociétal à travers la formation et l'éducation des goûts, la participation culturelle, le sentiment de bien-être...

- Le capital humain créatif, qui met les capacités intellectuelles et créatives ainsi que le savoir-faire de l'être humain à tous les niveaux du développement.
- Le capital culturel, enfoui sous toute forme de biens ou de services artistiques ou culturels, mais qui dépasse les égards économiques puisqu'il s'appuie sur la production de la valeur culturelle.
- L'identité, dans notre cas d'étude la question de l'identité est d'une extrême importance, puisqu'elle a toujours été instrumentalisée à des fins politiques, et constitue aujourd'hui un enjeu majeur pour l'ensemble des pays du monde et pour les

¹⁹ Cette notion est farouchement défendue par des spécialistes de l'économie de l'art comme D.THROSBY par laquelle il distingue ce domaine des autres secteurs économiques.

pays en développement en particulier. De ce fait, elle est placée au cœur des stratégies, programmes et activités culturelles, car elle est considérée comme l'unique rempart aux effets de la mondialisation et à l'invasion des cultures dominantes dans les sociétés dites « traditionnelles ».

Par ailleurs, en plus de la démarche méthodologique déployée dans notre présente thèse. Il est indispensable d'indiquer les limites de cette recherche ainsi que des méthodes utilisées, tout comme les éléments qui peuvent constituer un obstacle à une réflexion structurée et à un raisonnement logique.

- D'abord, pour expliciter les phénomènes culturels, il est parfois nécessaire de recourir à plusieurs domaines scientifiques comme l'économie, la politique ou la sociologie. Cet effet est également amplifié lorsqu'un domaine aussi vaste que la culture est associé à un processus complexe comme le développement.
- Un terrain de recherche impraticable. En effet, depuis le début de notre recherche nous avons tenté de nous rapprocher de diverses institutions arabes nationales et régionales chargées des affaires culturelles, afin de procéder à des entretiens avec des responsables d'organismes culturels, ou de récolter des données inaccessibles par les réseaux statistiques classiques (organisations internationales et bases de données nationales). Cette situation s'est aggravée à partir de 2011, où la méfiance des responsables arabes s'est amplifiée envers toute investigation concernant le mode de gestion ou de gouvernance dans les instances publiques. Conséquemment, nous avons été contraints d'abandonner l'idée d'une étude de terrain.
- Des modèles de bases de données très divergents d'un État à un autre par rapport aux éléments quantifiés, mais aussi aux périodes couvertes. Ce qui nous a menés parfois à nous baser sur une moyenne couvrant une période particulière au lieu d'étudier l'évolution de la situation à travers des phases prédéfinies. C'est ainsi que dans la majorité des cas les chiffres publiés auprès des institutions nationales ne correspondent nullement à ceux des institutions internationales, ce qui implique forcément des problèmes d'ordre déontologique en ce qui concerne la justesse des informations.

Le plan de recherche

Comme pour la détermination de la méthode de travail, le plan de recherche repose sur des axes principaux annonçant les différentes étapes de la recherche. Donc, afin de répondre à la problématique et aux questions de recherche, l'articulation de notre thèse se construit à travers trois phases distinctes.

- Conceptuelle : ce qui permet de placer la culture dans une structure théorique afin de la modéliser en tant que domaine.
- Structurelle : mettant en exergue les principales stratégies culturelles publiques, les moyens engagés et leur degré d'efficacité.
- Opérationnelle : révélant le niveau de développement culturel dans les pays de la région arabe à travers différents indicateurs.

De cette manière, notre plan de travail se divise en trois parties principales qui se déploient à travers quatre chapitres de la manière suivante.

I. Le cycle culturel

À travers la conceptualisation de la culture, nous essayons de comprendre les mécanismes de son fonctionnement. Il apparaît alors que la culture évolue selon une dynamique cyclique appelée aussi la chaîne des valeurs culturelles. Par conséquent, les chapitres de cette partie correspondent aux différentes phases du cycle culturel.

1. La créativité

Elle représente la source et la base de tout travail artistique. La créativité s'opère à un niveau restreint, en d'autres termes au niveau d'artistes individuels ou en groupes. Cette étape implique des domaines de recherches telles la sociologie et l'économie, mais aussi la psychologie cognitive permettant de comprendre l'acheminement de l'idée créative.

2. La production

À ce stade, il s'agit d'un mécanisme principalement économique considérant la culture comme un produit (avec toutefois des attributs particuliers) fabriqué à grande échelle. Cependant, les notions politiques et sociales interviennent au niveau de l'emploi artistique et de l'industrialisation de la culture.

3. La diffusion, la distribution et l'exposition

C'est l'étape d'acheminement des différents biens artistiques des producteurs vers les consommateurs. Aussi, les nominations se différencient par rapport au type de produits engagés. La diffusion par exemple concerne les produits intangibles comme les émissions de télévision et de radio, ou les arts du spectacle. La distribution engage des domaines artistiques de grande consommation comme la musique, l'édition et le cinéma. Enfin, l'exposition se rapporte au secteur muséal et à celui du patrimoine.

4. La consommation

C'est le point final où atterrissent les produits artistiques, elle peut aussi représenter un stade de régénération, grâce aux expériences culturelles qui se transforment en source de créativité. Par conséquent, elle renferme deux facteurs déterminants, le public et la formation des goûts ainsi que la disponibilité de l'information sur les produits culturels.

II. Les politiques culturelles arabes

Cette partie est une progression logique du cycle culturel. En effet, si l'intervention des pouvoirs publics n'est pas systématique au niveau de tous les pays, elle reste néanmoins importante pour encadrer le secteur qui porte des attributs particuliers. À cet effet, les stratégies culturelles opèrent selon différents modèles et utilisent des moyens dont seul l'État peut en disposer.

1. Les modèles des politiques culturelles arabes

À travers cette modélisation, il devient plus facile de déceler les différentes influences des politiques culturelles arabes ainsi que leur mode de fonctionnement.

2. Le cadre institutionnel

Comme pour les modèles, les institutions culturelles arabes s'inspirent fortement d'autres structures, mais aussi opèrent selon la ligne directive de la politique publique générale à travers différents niveaux administratifs et de coopération.

3. Le cadre financier

C'est un des points cruciaux de toute politique culturelle, puisque le financement de l'art et de la culture a toujours suscité le débat public et que, d'une manière globale, le secteur culturel est toujours défavorisé par rapport aux autres secteurs de l'État.

4. Le cadre juridique

Il est le pilier de la politique culturelle puisqu'il structure à la fois les institutions et les attributions financières, il joue aussi un grand rôle dans la protection du secteur (notamment par le biais des droits d'auteurs et droits voisins), cependant, il peut être utilisé comme un outil de limitation des droits culturels, politiques et sociaux par les pouvoirs publics.

III. Les indicateurs culturels du développement dans le monde arabe

Il s'agit d'une batterie d'éléments appuyés par des données chiffrées, servant à mesurer le niveau de développement culturel dans le monde arabe. Le choix s'est établi selon les caractéristiques socioculturelles du monde arabe, mais surtout par rapport à la disponibilité des statistiques. Notons aussi que l'implication des politiques culturelles est fondamentale à tous ces indicateurs.

1. Les industries culturelles

C'est l'un des domaines des plus importants du secteur de la culture puisqu'il est directement représentatif de l'une des étapes du cycle culturel (la production) en impliquant d'une manière directe le capital créatif, la valeur économique, mais aussi la valeur culturelle.

2. L'éducation artistique

Elle s'opère sur deux niveaux, d'abord au niveau des cycles primaires et secondaires où ce genre d'éducation est important sur le plan cognitif, mais aussi à celui de la formation des goûts et des sensibilités artistiques, ensuite au stade de l'enseignement supérieur où ce genre d'éducation est plutôt destiné pour former les futurs travailleurs culturels qui rejoignent le cycle pédagogique à tous les niveaux.

3. Le patrimoine

Il est porteur d'une importante valeur culturelle, mais surtout identitaire, c'est pour cette raison qu'il figure parmi les enjeux les plus importants pour les politiques culturelles arabes. Notons que le patrimoine dispose d'un encadrement (juridique et financier) particulier facilitant sa protection et sa valorisation. Aussi, pour certains pays arabes, il peut être une source importante de valeur économique grâce aux liens étroits qu'il entretient avec le secteur du tourisme.

4. L'égalité culturelle

Ce dernier point représente un des défis majeurs du développement culturel qui repose principalement sur l'égalité dans l'accès et la participation culturels. Il est étudié à travers deux éléments : l'espace et le genre. Pour le premier, il s'agit de la différence entre la culture dans les milieux urbains et ruraux et l'importance de chacune d'entre elles. Quant au second, il concerne la place de la femme arabe dans les milieux culturels ainsi que son rôle dans le processus de développement culturel.

Ainsi, le cycle culturel représente le fondement de notre recherche puisqu'il met en évidence la viabilité de la culture en tant que secteur économique. Néanmoins, il est important de noter que cette première partie ne vise pas à rattacher ce cycle à une zone géographique particulière. Car, bien qu'il s'agisse d'un modèle approuvé par la plupart des institutions internationales et des organismes de recherche. Ce dernier s'appuie principalement sur des recherches menées dans l'objectif de démontrer d'une manière globale les caractéristiques du secteur culturel.

Par conséquent, c'est l'étude des modes de gestion et d'organisation de la culture qui permet de lier ce mécanisme à un pays ou à une région en particulier. Du fait que dans la plupart des

cas, les systèmes d'administration et de direction d'un secteur particulier sont soumis à une modélisation particulière faisant ressortir les principaux acteurs et intervenants de ce secteur.

En outre, nous remarquons dans la plupart des pays arabes une nette prédominance de l'État et de ses institutions dans la gestion des secteurs clés. Par conséquent, l'étude des politiques culturelles arabes pourrait révéler la place et l'importance qu'accorde chaque pays de la région à la culture.

Par ailleurs, cette deuxième partie met également en exergue le lien entre la définition accordée par les pouvoirs publics arabes à la « culture » et l'intégration du cycle culturel en tant que modèle viable dans les différentes stratégies nationales. Ce rapprochement se fait à travers les éléments constants tels la valeur, qui apparaît particulièrement lors de la classification des modèles des politiques culturelles arabes et de leurs objectifs, l'identité qui représente un facteur récurrent dans les politiques publiques d'une manière générale et culturelles en particulier ou bien encore la place accordée au capital humain créatif par le déploiement des différents moyens financiers, juridiques et institutionnels.

Ainsi, cette étape nous permet d'obtenir un positionnement plus ou moins exact de la culture dans les différentes stratégies et plans publics des pays arabes. Toutefois, c'est la combinaison du double dynamisme (économique et politique) du secteur culturel exposé à travers les deux parties précédentes, qui nous permettrait de comprendre et de mesurer le degré d'intégration de la culture dans les différents programmes et plans de développement entrepris dans le monde arabe. Enfin, cette manœuvre se fait par un choix précis des indicateurs du développement culturel, qui doivent d'un côté correspondre à la situation économique, politique et sociale du monde arabe. Et refléter d'un autre, l'implication de secteur culturel dans un nombre de facteurs traditionnellement liés au processus de développement.

Première partie : Le cycle culturel

Il est aisé de lier le « développement » sous ses principaux aspects économique, social et humain à un ou plusieurs facteurs financiers, puisque d'une part ce processus est fortement rattaché au phénomène de la croissance, d'autre part l'esprit intègre facilement l'idée que l'abondance économique est source de bien-être humain et social.

Cependant, il est nettement plus difficile d'imaginer une connexité directe entre le développement culturel et le secteur de l'économie à cause des valeurs attribuées à l'art et à la culture qui sont plutôt esthétiques, humaines ou sociales. Or, l'intégration de la culture dans un système de développement exprime quelque part la création d'un dynamisme avec des retombées diverses, et entre autres économiques.

Du point de vue historique, les économistes eux-mêmes n'étaient pas convaincus du rapprochement entre l'économie et la culture. Ainsi, on retrouve chez A. SMITH et D. RICARDO une sorte d'amalgame entre les arts et les loisirs, considérés comme des passe-temps et non des activités productives qui participent à la richesse d'une nation. SMITH va plus loin en extrayant les artistes du travail productif. Pour lui, même si un artiste dépense dans son travail beaucoup de temps, d'énergie et d'argent il est non productif. Puisque son travail disparaît à l'instant où l'artiste a achevé son œuvre.²⁰

Alfred MARSHALL quant à lui, explique cette relation inexistante non par la nature de la production, mais celle du produit. Ainsi selon l'économiste, une œuvre d'art peut être esthétiquement évaluée. Cependant du fait qu'elle est un produit unique, on ne peut en aucun cas lui accorder une valeur marchande, et quand cette dernière est fixée, elle relève simplement du hasard.

²⁰ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, Sixième édition, Paris, La découverte, 2008, p. 3.

D'ailleurs, avec le développement des études culturelles (*cultural studies*), regroupant l'anthropologie culturelle, la sociologie de l'art, l'histoire de l'art et la psychologie de la culture... une nouvelle filière du domaine de l'économie relative au secteur de la culture est apparue pendant la seconde moitié du XX^e siècle.

En fait, l'économie de l'art ou de la culture se penche économiquement sur les différentes étapes de la vie d'une œuvre artistique ou culturelle, depuis sa création jusqu'à sa réception et sa consommation.

Les précurseurs de cette discipline sont principalement des académiciens comme K. BOULDING ou J. GALBRAITH²¹. Cependant, sa notoriété comme champ économique à part entière n'a été confirmée qu'après l'apparition de certains travaux académiques spécialisés. Le premier concernait le domaine des arts du spectacle, il a été publié en 1966 par W. BAUMOL et W. BOWEN sous le titre « *Performing art : The economic dilemma* », mettant en place la théorie de la fatalité des coûts. G. ECKER s'est penché sur le phénomène de la consommation culturelle et le rôle des goûts. Par la suite, cette discipline s'est même fragmentée pour laisser apparaître différents courants disciplinaires, comme l'école du « *public choice* » créée par A. PEACOCK. En définitive, c'est grâce à D. THROSBY que l'économie de la culture s'est frayé une place parmi les disciplines académiques à travers une publication soutenue et variée, mais aussi la création de différentes revues spécialisées²².

Parallèlement, en dehors du champ académique et scientifique, l'économie de la culture bénéficie aujourd'hui d'une reconnaissance institutionnelle et parfois même politique facilitée par trois facteurs. D'abord, la constatation que le domaine de la culture pouvait créer à la fois des flux de revenus et de l'emploi, l'évaluation des choix culturels (au niveau public) faisant appel à la méthode de la comparaison entre coûts et bénéfices, et enfin, l'élargissement des domaines d'application de l'économie politique.

²¹ Durant cette période, les études menées dans ce domaine avaient pour principal thème « le marché de l'art ». Quant aux autres domaines de la culture et de l'art, ils subissaient une certaine marginalisation de la part des chercheurs.

²² BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 4.

Notons aussi que l'évolution de l'économie de la culture a conduit à son élargissement vers d'autres domaines économiques, notamment celui de l'industrie. Cependant, cet élargissement ne va pas sans difficulté, puisque même si l'étude économique des industries culturelles assimile des modèles d'analyse parfaitement classiques, il ne faut pas toutefois négliger la particularité de l'offre et de la demande des biens culturels²³.

Bien entendu, cette nouvelle approche a suscité plusieurs critiques, basées sur la crainte de démunir l'art et la culture de leur sens esthétique par le biais de leur marchandisation. Cependant, le développement culturel et l'économie de l'art tiennent compte de la spécificité de ces domaines. Pour sa part, David THROSBY considère que

*« Si la culture peut être pensée comme un système de croyances, valeurs, coutumes... partagées par un groupe. Alors les interactions culturelles entre les membres de ce groupe, ou entre eux et d'autres membres d'autres groupes peuvent être représentées comme des transactions ou des échanges des biens symboliques ou matériaux dans un cadre économique. »*²⁴

Donc l'auteur souligne bien la nature des biens culturels échangés qui ne sont pas que matériels (comme pour l'ensemble des autres domaines), mais peuvent aussi être symboliques ou immatériels. Par conséquent, c'est de l'interaction et l'interdépendance entre produits culturels tangibles et intangibles, mais aussi entre les retombées économiques et culturelles que le « développement culturel » puise son effectivité et son dynamisme. De cette manière, la culture comme tout autre produit (mais avec des attributs distincts) évolue à travers une chaîne de valeurs précise.

Cette présente partie a pour objectif de démontrer la vitalité du domaine culturel et par conséquent son inhérence dans le processus de développement, par le biais d'une consécution d'étapes évolutives représentée par le cycle de vie des produits culturels.

Il est également important de noter que même si l'analyse de ce cycle repose principalement sur des axiomes économiques, la multiplicité des domaines intrinsèques au champ culturel

²³ Par exemple en ce qui concerne le secteur de l'emploi, le marché du travail est estimé à travers des opérations et des analyses qui utilisent des concepts économiques classiques (telles les équations de la demande de travail et les fonctions des gains), toutefois en ce qui concerne les prédictions de comportement, il faut tout le temps prendre en considération les spécificités des artistes en tant que groupe de travailleurs.

²⁴ THROSBY, D., *Economics and culture*, Cambridge, Cambridge University press, 2001, p. 10.

ainsi que l'intervention de multiples acteurs imposent l'exploitation d'autres domaines théoriques comme les sciences politiques et la sociologie.

C'est « le cadre des statistiques culturelles » établi en 2009 par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO), qui a mis en lumière les différentes étapes du cycle culturel. Par la suite, ce concept a été repris par plusieurs chercheurs comme D. THROSBY ou J.P SINGH pour l'appliquer sur différents domaines culturels (les industries de l'art, les arts du spectacle, les arts plastiques...).²⁵

À son tour, notre recherche s'inspire fortement du cycle mis en place par l'UNESCO²⁶, pour démontrer l'interrelation entre la culture et le développement. Néanmoins, au lieu de distinguer entre cinq étapes de la chaîne des valeurs des biens et services culturels, cette présente partie se contente d'analyser quatre phases essentielles se présentant comme suit :

- 1 La création :** il s'agit de créativité ou d'aspect créatif qui représente l'aspect de distinction majeur entre le secteur artistique et les autres domaines économiques, il s'agit du point d'amorçage de l'ensemble du cycle. Étant donné que c'est l'unique étape incontournable puisque tout travail artistique doit émerger d'une idée créative.
- 2 La production :** selon la définition de l'Observatoire de la Culture et de la Communication du Québec, la production culturelle représente

*« La mise en œuvre d'un processus qui permet de passer de l'œuvre originale à l'œuvre disponible au public ».*²⁷

Cette interprétation intègre en plus des créations artistiques, toutes les productions annexes à la culture, servant principalement la consommation de produits culturels (CD, DVD... et autres supports), mais également ou à leur création (instruments de musique, caméra, appareil dactylographique...).

- 3 La diffusion/la distribution et l'exposition :** nous avons regroupé ces trois éléments sous une seule et même étape, parce qu'à notre sens ils remplissent la même fonction,

²⁵ Notons que l'organisation onusienne n'utilise pas le mot produits ou domaines de la culture dans la désignation du sujet de ce cycle, mais préfère l'usage du terme « expressions culturelles » afin de souligner la singularité de la culture dans l'analyse économique.

²⁶ ISU, *Cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles 2009*, Montréal, UNESCO, 2009, p. 20.

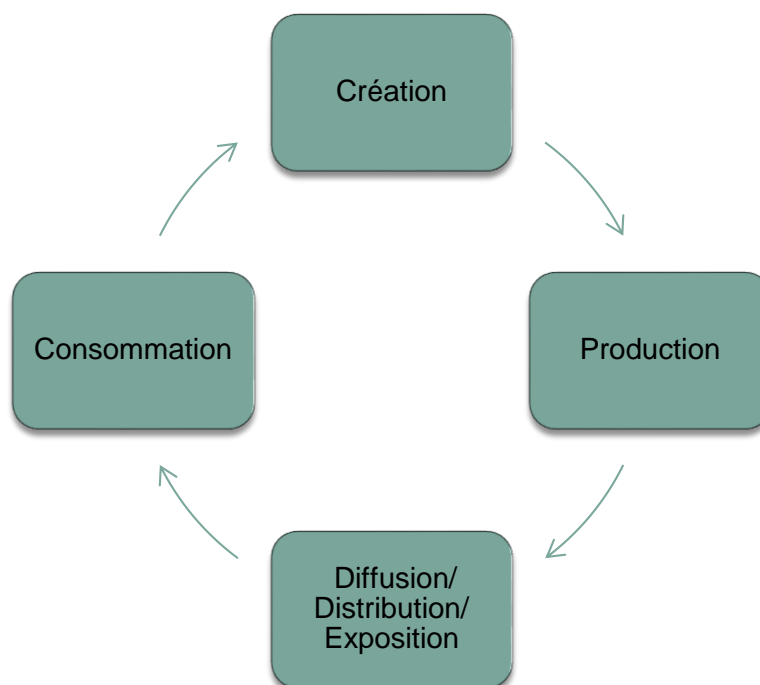
²⁷ OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, *Le système d'indicateurs de la culture et des communications au Québec. Première partie: Conceptualisation et élaboration concertée des indicateurs*, Québec, institut de la statistique du Québec, 2007, p. 44.

celle d'acheminer les produits ou les services culturels vers les consommateurs ou le public. La différenciation entre les trois termes s'effectue ainsi au niveau de la nature du bien culturel. Ainsi, la diffusion concerne les biens et services dits intangibles comme les émissions culturelles au cœur des programmes télévisés et radiodiffusés. Pour la distribution, il s'agit principalement de produits tangibles et fabriqués à l'échelle industrielle par le biais de supports particuliers (le cinéma, la musique et les livres).

- 4 **La consommation** : elle est représentée par l'expérience culturelle que vit le public ou le consommateur par le biais de l'acquisition matérielle de divers produits culturels, ou d'un contact immatériel à travers des services artistiques (musées, théâtres, salles de spectacles...).

De ce fait, une fois les principales étapes du cycle culturel déterminées, nous pouvons les schématiser à travers le graphisme suivant :

Graphique 1 : Le Cycle culturel²⁸



²⁸ ISU, *Cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles 2009*, op. cit., p. 20.

Le graphisme exposé ci-dessus démontre l'interdépendance des étapes de ce cycle, de manière à ce que toute production, activité ou expression culturelle s'achemine d'un point de départ (représenté par la création) à un point d'arrivée (généralement la consommation).

Finalement, la forme et le mouvement cycliques créent une rotation et expriment un processus de rétroaction. En d'autres termes, la consommation ou l'expérience artistique peuvent éventuellement à leur tour (par le biais d'une idée ou d'une inspiration créative) générer la création d'un nouveau produit culturel.

Cependant, il est extrêmement important de noter que ce schéma à travers ses différentes phases n'est nullement inconditionnel. En effet, plusieurs éléments peuvent y créer une distorsion ou carrément éliminer certaines de ces étapes, comme :

- les domaines artistiques extrêmement hybrides ou novateurs, telles les créations artistiques créées sous l'influence d'un courant de mode éphémère ;
- la création informelle qui se développe en dehors des circuits classiques, généralement représentée par l'artisanat. Dans ce secteur d'une part, la création résulte généralement d'un savoir-faire hérité et non acquis par le biais d'institutions de formation officielles. D'autre part, les différentes étapes acheminant le produit final du créateur au consommateur sont assurées par une unique personne (l'artisan) ;
- l'intégration dans les différents domaines artistiques des nouvelles technologies permet aujourd'hui aux artistes de se dispenser de certaines étapes parfois onéreuses et nécessitant l'intervention de multiples acteurs. Conséquemment dans ce cas, en empruntant un parcours totalement officiel. Ce genre de créations réduit considérablement la chaîne des valeurs du bien et des expressions culturelles.

Après avoir effectué le débroussaillage général de ce mécanisme, nous allons dans cette présente partie revenir sur chacune des phases citées plus haut, en mettant l'accent sur leur cadre théorique et leur interprétation dans les différents domaines de recherche afin de mieux comprendre leur influence sur le processus de développement culturel

Chapitre 1 : La création

Comme il a été signalé plus haut, cette étape représente la pierre angulaire du cycle culturel. Elle émane de la « créativité », un phénomène qui a longtemps fait l'objet d'attention et de recherches des différents psychologues et sociologues, puisqu'elle implique en premier lieu l'être humain et sa capacité à innover.

Plus tard, avec le développement des théories économiques basées sur des notions telles « le capital humain » ou encore « le capital créatif ». La création et la créativité représentent le cœur de l'analyse économique des industries dites « créatives ».

Il est important de souligner que l'évolution économico-industrielle de notre époque a engendré deux sortes de création et de créativité, d'abord artistique et ensuite technologique. Parfois, les limites entre les deux domaines sont tellement minces qu'elles finissent par se confondre.

Néanmoins, notre chapitre se focalise particulièrement sur la création et la créativité culturelles à travers deux principales sections. La première délimite les périodes d'évolution de la notion de créativité vers l'émergence du travail de création, ainsi que les conditions du travail culturel créatif. La seconde quant à elle, représente une démarcation des théories économiques qui ont analysé cette phase du cycle culturel, par le biais de différents modèles ainsi que des valeurs qu'engendre chacun d'entre eux.

1. Cadre sémantique et évolutif de la créativité

Comment le concept de créativité est-il devenu aussi important dans l'ensemble des systèmes socioéconomiques ? Comment est-il défini dans les différents champs académiques ? Quelle est la particularité de la création dans le domaine culturel ?

Afin de répondre à ces questions, il faut remonter aux origines de la création et analyser son évolution dans les différentes sociétés pour pouvoir ensuite mettre en lumière une définition propre à notre domaine de recherche, qui fera transparaître les conditions du travail créatif.

1.1. Évolution et définition de la créativité

D'abord, il est important de souligner que l'étape la plus importante de l'évolution du concept de créativité est son passage du mystique ou sacré au profane.

En effet, les études anthropologiques ont démontré que chez les peuples primitifs, les personnes qui avaient la possibilité de créer ou de représenter un fait par le biais d'un travail créatif (dessin, sculpture...) étaient souvent considérées comme sorciers ou magiciens.

Plus tard, les religions monothéistes (et surtout le christianisme) ont instrumentalisé la création artistique à des fins religieuses. Le sujet principal de la création artistique était alors la représentation de dieu ainsi que les différentes histoires et les multiples personnages bibliques. À cette époque, l'artiste ne pouvait être considéré comme « créateur », puisque la création représentait une vocation divine, l'artiste quant à lui est guidé dans son travail par la volonté de Dieu.²⁹

Durant le dix-septième et dix-huitième siècle est apparue une nouvelle expression relative à la création, celle du « génie créatif »³⁰. À cette époque, le travail résultant du « génie créatif » était également cantonné dans une interprétation religieuse. Car, l'artiste était un outil guidé par la volonté divine et son imagination devenait une illumination du seigneur, le travail qui en résultait était de sa part une expérience spirituelle.³¹

Après cette phase d'interprétation mystique de la création et de la créativité, et avec l'émergence des différentes sciences. Ces deux concepts ont particulièrement intéressé les psychologues qui tentaient alors de comprendre comment apparaissait cette lueur créative dans l'esprit ou le cerveau humain. Pour René PASSERON³², la création est conditionnée par l'œuvre elle-même, de sorte qu'aucun artiste ne sait ce qu'il va exactement produire ou créer avant l'achèvement de son travail. Dans ce cas, l'artiste est encore guidé dans sa créativité par une sorte de force immatérielle inexplicable.

²⁹ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, 2ème éd., Paris, Armand Colin, 2008, p. 109.

³⁰ À cette époque, le mot « génie » ne désignait pas des personnes dotées d'une intelligence ou d'une créativité hors du commun.

³¹ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 95.

³² BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 110.

Enfin, le recul du poids de la religion dans les sociétés occidentales (européennes), mais aussi le développement des différentes sciences constitue un point de rupture final entre la relation entre religion et créativité. Aujourd'hui, l'artiste ne représente plus un instrument de dieu, il est à son tour exalté au rang d'immortel grâce à son œuvre.

Le sociologue Max WEBER relève aussi cette séparation entre le religieux et la créativité en distinguant entre la période où l'artiste représentait un prophète parlant au nom de Dieu, et celle où il se prend pour dieu.³³

A. L'interprétation sociologique de la créativité

La sociologie interprète la création et la créativité sur des bases d'antécédents et de conditions. En d'autres termes, pour analyser un travail créatif il faut d'une part étudier la biographie de l'artiste en s'intéressant particulièrement à ses origines sociales et familiales, son éducation, sa première expérience, l'influence de ses pairs ainsi que ses sources et ses modèles d'inspiration.

D'une autre part, afin d'analyser les conditions il est impératif de revenir sur le parcours créatif de l'artiste. Ce qui signifie les systèmes d'interaction entre lui et ceux qui l'entourent (famille, amis, confrères, intermédiaires et représentants publics), mais aussi ses choix sociaux et économiques qui sont représentés par son mode de vie, ses habitudes, son engagement ou son retrait ou encore la reconnaissance des spécialistes à ses spécificités créatives. Enfin, il est important de connaître les conséquences du succès ou non d'un travail créatif sur la vie de l'artiste concerné, ainsi que leur impact sur les décisions ultérieures de l'artiste en ce qui concerne son travail, son style de vie...³⁴

De ce fait, plusieurs sociologues se sont basés sur de pareilles analyses pour expliquer les mécanismes de la créativité ou du « génie créatif ».

³³ *Ibid.*

³⁴ WILSON, N.R., *Experiencing creativity on the social psychology of art*, USA, Books, Transaction, 1986, p. 77.

Ainsi, plusieurs études démontrent qu'avant la codification actuelle que l'on connaît de l'art et de la culture. L'hyper créativité ou le génie créatif pouvaient jouer en défaveur de l'artiste, comme l'explique N. ELIAS dans son ouvrage « Mozart, sociologie d'un génie », en décrivant Mozart comme une personne qui a certes bousculé l'ensemble des normes de son époque, mais qui en même temps grâce à une éducation musicale traditionnelle a toujours gardé un lien et une sorte de proximité avec le goût général.³⁵

Ceci démontre la dépendance de la créativité avec les goûts de l'époque. Sans laquelle l'artiste ne pourrait accéder à une notoriété essentielle pour sa carrière ? Toutefois, selon l'auteur l'apparition d'une demande indépendante et bourgeoise a permis aux artistes, dont Mozart, de se détacher des goûts du public.

Par la suite, l'émergence d'une nouvelle forme d'« opinion publique » spécialisée dans l'art et la culture octroya aux artistes une réelle autonomie. Cette dernière s'est confirmée avec le rôle central que joue la presse culturelle, du développement des espaces publics dédiés aux différentes activités artistiques (lieux d'exposition, salles de concert...) ainsi que l'introduction des études liées au marché éditorial.

Enfin, selon Y. LAMY et M. BERA, les bouleversements et l'évolution socioéconomique qui ont marqué le XIX^e siècle ont fortement contribué au rehaussement du mode créatif indépendant, surtout dans le domaine des arts libéraux qui d'une part délimitent le travail créatif par le biais de jugements, de dogmes et de canaux académiques. Mais qui libèrent d'une autre part, les artistes des institutions qui écrasent par leur poids la création, leur permettant ainsi de s'exprimer librement en sortant des sentiers battus ?³⁶

Par ailleurs, certains sociologues comme M. WEBER n'expliquent pas le statut créatif de l'artiste par le biais de son autonomie ou de son indépendance, mais par le prestige de ce dernier. Ainsi, pour WEBER,

« Le prestige et la considération sociale marchent du même pas que le statut socioéconomique. Les éléments symboliques et les identités matérielles sont concentrés les uns avec les autres. Pas

³⁵ ELIAS, N., *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, le Seuil, 1991, p. 8.

³⁶ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 112.

d'identité professionnelle qui ne cherche à se traduire en symbole expressif, et de même. Pas de symbole socialement reconnu sans activité professionnelle qui l'accompagne. »³⁷

Conséquemment, le sociologue place l'artiste dans une sphère professionnelle particulière qui légitime son travail créatif en lui accordant un statut particulier. Aussi, cette théorie peut être observée à travers l'histoire de l'art, car à partir de la renaissance, les signes de reconnaissance envers l'artiste sont devenus plus perceptibles. De fait, l'imposition de la signature sur une œuvre est non seulement devenue un élément de différenciation, mais aussi, un signe de prestige distinguant d'une part l'artiste de l'artisan, ainsi que le travail créatif du travail exécutif d'une autre.³⁸

B. La définition de la créativité

De manière générale, c'est dans les sphères de la sociologie, de la psychologie et des sciences cognitives qu'il est possible de trouver une définition claire de la créativité. Le champ économique a pour sa part peu participé à l'identification de la créativité ou de la création.

Pour l'ensemble de ces recherches la question de départ est la même, comment s'opère le processus de l'inspiration artistique ou de l'idée créative ?

En 1967 W. DUFF, identifie dans son essai sur « la nature du génie original » trois éléments essentiels à la créativité :³⁹

- l'imagination : qui permet la régénération perpétuelle d'idées créatives, en les inventant puis en les combinant à travers de nouvelles associations ;
- le jugement : qui règle et contrôle l'imagination tout en triant les idées qu'elle génère ;
- le goût : qui consiste en la sensibilité interne de l'artiste arbitrant entre « grand ou moyen, beau ou laid, décent ou ridicule ».

³⁷ *Ibid.*, p. 113.

³⁸ La séparation définitive entre artiste et artisan s'est faite grâce à l'intégration de l'artiste dans la sphère intellectuelle ainsi que la création de champs académiques artistiques.

³⁹ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 95.

Cette théorie et ces trois éléments ont longtemps constitué la base de toute recherche ou toute analyse sur l'esprit créatif.

Cependant, de nouvelles approches ont pu voir le jour grâce à la critique postmoderne qui a remis en cause la théorie du « génie créatif ». Notamment, celle qui soutient d'un côté que la créativité ne peut être définie que dans un cadre intégrant l'individu. D'un autre côté, il est carrément impossible d'établir un baromètre pour mesurer le degré du « génie créatif », puisque ce dernier est à la fois rival, éphémère et instable.

Parallèlement, il existe un autre paradigme qui atteste que l'évaluation de la créativité et de la création artistique se produit uniquement dans un contexte sociopolitique provoquant entre autres, l'appropriation des questions des goûts et des jugements par les classes les moins influentes dans la société⁴⁰. En d'autres termes, c'est une minorité sociale aidée par la manifestation et l'exercice des institutions artistiques et intellectuelles qui décide d'octroyer le statut de « génie » à un artiste particulier.

Aujourd'hui avec les nouvelles prouesses technologiques, et la démocratisation de la culture, la créativité s'étend à toutes les disciplines et à toutes les strates de la société. Par conséquent, Les différentes instances œuvrant dans le domaine du développement culturel, et par la même occasion de la créativité culturelle ont essayé de mettre en place un cadre de définition pour la créativité artistique afin de mieux cibler leurs objectifs et les moyens utilisés.

De la sorte, selon l'étude menée en 2009 par la direction générale « Éducation et Culture » de la Commission Européenne sur « l'impact de la culture sur la créativité ». Cette dernière,

*« émane de productions ou d'activités artistiques et culturelles et qui est de nature à encourager l'innovation. Cette créativité culturelle va au-delà de la performance artistique ou du contenu créatif qui alimentent les réseaux haut débit, les ordinateurs et le matériel électronique de consommation. »*⁴¹

⁴⁰ Il ne s'agit pas des classes sociales les plus démunies ou bien les plus pauvres. Mais d'une catégorie minoritaire en termes de goûts artistiques qui se distingue du public de masse.

⁴¹ DIRECTION GÉNÉRALE EDUCATION ET CULTURE DE LA CE, *Etude sur l'impact de la culture sur la créativité*, Brussel, KEA European Affairs, 2009, p. 2.

Ainsi, si cette partie de la définition explique la nature et l'objectif de la création artistique, plus loin nous pouvons distinguer les fondements et les conditions de la créativité artistique :

« Cette créativité basée sur la culture est liée à l'aptitude des individus — en particulier les artistes — à penser avec imagination ou métaphoriquement, à défier le conventionnel, mais aussi à avoir recours au symbolique et à l'affectif pour communiquer. Elle a la capacité de briser les conventions, les pensées toutes faites pour mettre l'émergence de visions, idées ou produits nouveaux. La nature de la créativité basée sur la culture est étroitement liée à la nature de la contribution artistique, telle qu'elle s'exprime dans les productions artistiques ou culturelles. Cette nature spontanée, intuitive, singulière, expression de la sensibilité humaine, enrichit la société. »⁴²

Pour résumer, selon ce rapport la créativité culturelle dépend des éléments suivants :

- les aptitudes personnelles : ou bien le développement de l'imagination qui constitue une issue permettant de sortir des sentiers battus de la pensée classique ;
- les compétences techniques : c'est l'ensemble des savoir-faire qui concernent l'artisan ou encore l'artiste ;
- l'environnement social : le cadre éducationnel de l'artiste, combiné au processus d'apprentissage qui aide le développement de la créativité, sans oublier les moyens économiques investis dans la culture et la créativité culturelle.

Par conséquent, cette définition ne limite pas le travail créatif aux seuls artistes, elle l'étend aussi aux artisans. Parallèlement, comme la définition W.DUFF elle intègre l'imagination et la formation des goûts *par le biais* des institutions de formation et d'enseignements formels.

1.2. La relation entre l'artiste et les domaines créatifs

Dans l'analyse sociologique de la créativité, décrire l'artiste dans son travail a peu d'intérêt aux yeux des chercheurs. Il existe de ce fait, une approche plus intéressante qui consiste à se concentrer sur le « fantasme » de l'artiste créateur et son impact sur l'ensemble des métiers culturels, mais aussi sur le public.

⁴² *Ibid.*

BERA et LAMY considèrent que dans la perception de la division du travail le mythe du créateur occupe une place particulière. Ainsi, les professions culturelles évoluent dans un système d'ondes qui se concentrent dans un point où la singularité artistique représentée par la créativité est à son paroxysme. Conséquemment, plus les métiers culturels sont proches de ce centre, plus ils sont considérés comme novateurs et créatifs.

Par ailleurs, l'octroi d'un statut particulier au travail culturel renforce cette diffusion par ondes centripètes, puisque toutes les professions culturelles veulent se rapprocher le plus possible de ce point central. Aussi, cette attirance est souvent animée par la vocation et par la passion du métier créatif qui pousse généralement les artistes à sacrifier les avantages financiers pour des bénéfices symboliques. Et c'est exactement par cet effet qu'est véhiculée l'image de l'artiste solitaire, coupé de tout tracés social.

Selon les deux auteurs, ce modèle tend à s'atténuer avec les politiques publiques et même par certains milieux intellectuels et artistiques qui tendent à considérer que tous les individus ont la même capacité créative.⁴³

Dans ce cas, le métier d'artiste est-il forcément créatif ? Comment qualifier alors les autres métiers culturels ?

Pour répondre à ces questions, il faut revenir vers le modèle de diffusion décrivant la relation entre les métiers culturels ou artistiques et le travail créatif ou la création.

Hormis les métiers purement créatifs, décrits plus haut, ce modèle de diffusion distingue entre :

A. Les interprètes

Un jugement hâtif pourrait considérer les métiers d'interprétation, que ça soit dans les spectacles vivants (théâtres, opéra, ballet...), dans le cinéma ou encore dans le domaine de la

⁴³ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 119.

musique comme non créatifs. Cependant, selon les dispositions et les modes de jugement des milieux artistiques, il existe une hiérarchie spécifique à chaque type de travail⁴⁴.

Dans le domaine des spectacles vivant, les interprètes bénéficiant d'une renommée et d'une notoriété particulière sont souvent considérés comme des artistes créateurs, puisqu'ils imprègnent l'œuvre originale de leur « cachet personnel », ce qui les libère souvent de certaines contraintes de jugement. Cependant, il est important de souligner que cette catégorie constitue une minorité dans le domaine des arts. En effet, la plus grande partie des comédiens interprètent ou réinterprètent des textes classiques en s'inspirant d'un modèle spécifique (il peut être représenté par un comédien célèbre ou par une école particulière).

De la sorte, ces artistes sont légitimement reconnus, lorsqu'ils arrivent à créer à leur tour un jeu distinct et original, pouvant constituer à son tour un modèle pour leurs successeurs.

Ce type de hiérarchie peut ainsi s'appliquer sur l'ensemble des métiers d'interprétation directe. En d'autres termes, il existe une autre sorte de travail artistique qui consiste à diriger un groupe d'interprètes comme :

- les chefs d'orchestre, qui déploient leur talent d'interprétation à travers la mise en place d'un spectacle (musical) original et différent, grâce à la composition et le rôle de chaque membre de l'orchestre. Le paroxysme de leur notoriété est atteint lorsqu'ils arrivent à composer leurs propres œuvres qui seront jouées et dirigées par d'autres chefs d'orchestre.
- Les chorégraphes, leur parcours est semblable à celui des chefs d'orchestre à la différence du domaine d'interprétation. En effet, dans les métiers de la danse et de la chorégraphie le mode expressif est le corps, la gestuelle et la scénographie. C'est principalement la reconnaissance du style de l'artiste-chorégraphe ou du danseur qui le conduit à une reconnaissance et une considération en tant qu'artiste créateur.

B. Les intermédiaires

Ils ont pour principale mission dans leur emploi la gestion et l'organisation d'évènements artistiques de manière à créer une approche et apporter un regard nouveau sur les œuvres exposées ou les différentes mises en scène. Quand il existe une telle reconnaissance publique,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

certaines commissaires d'exposition ou conservateurs de musées (*curators*) sont exaltés au titre de créateurs. Et c'est précisément leur stratégie et leur choix par rapport aux artistes talentueux et aux œuvres novatrices qui octroient à leur métier la possibilité d'être comparé à celui de réalisateur ou de metteur en scène dans le domaine du cinéma.

De la même sorte, certains éditeurs sont considérés (et se considèrent eux-mêmes) comme créatifs ou créateurs. Puisque c'est à eux qu'incombe la mission de découvrir des auteurs talentueux et de les faire sortir de l'anonymat.

Enfin, les journalistes contribuent souvent au succès ou à l'échec d'un artiste ou d'une œuvre à cause de la montée en puissance de la presse spécialisée, qui d'un côté joue le rôle de critique culturel tout en restant accessible au public. Et confère le statut d'intellectuel et parfois même d'auteur à ses journalistes.

2. Les conditions économiques de la créativité culturelle

Les frontières entre l'étude psychologique sociologique et l'analyse économique de la créativité sont confuses. À l'évidence, il est difficile d'expliquer économiquement le processus de la création artistique sans intégrer des phénomènes analogues, mais s'exécutant toutefois dans le champ comportemental ou sociologique.

Il est également important de souligner que l'intérêt grandissant des économistes envers la créativité (artistique ou autre) ne s'est manifesté qu'après l'imposition d'un nouveau modèle économique basé principalement sur les technologies et l'innovation. Le cerveau humain, par lequel émanent la créativité et le savoir-faire. De cette manière, ce dernier est considéré alors comme un capital durable nécessaire au développement économique.

De ce fait, nous distinguons dans cette présente section deux modèles d'analyse économique de la créativité. D'abord, celui de Mc CAIN s'inscrivant dans le domaine de l'économie cognitive pour établir les conditions de la créativité. Ensuite, celui de THROSBY qui se construit à travers les différentes démarches décisionnelles et leurs résultats.

2.1. Les instances de la créativité

Mc CAIN considère la créativité et la création comme une étape indispensable à tout système économique⁴⁵. Cependant, selon lui toute production cérébrale ne peut être considérée comme créative, par conséquent, il existerait un certain nombre de points permettant de distinguer le travail créatif des autres.

A. La nouveauté

Pour certains économistes comme J. LAIRD, un produit créatif est inconditionnellement nouveau. Cependant, cette hypothèse pose un certain nombre de questions sur la corrélation entre la créativité d'une part, et la nouveauté de l'autre. Peut-on ainsi considérer toute nouveauté comme créative ?

Mc CAIN distingue entre la nouveauté anticipée qui se produit sous l'effet de l'intervention de multiples facteurs, et la nouveauté absolue qui se produit sans aucune influence externe ou événement contingent. Et c'est cette dernière nouveauté qui est considérée comme condition essentielle à la créativité.

Cependant, cette distinction a suscité plusieurs critiques, parmi lesquelles on retrouve celle attestant que l'ensemble des phénomènes économiques et autres subissent l'influence d'événements contingents. Par conséquent, toute production est naturellement anticipée puisqu'elle s'inspire de multiples phénomènes, conditions ainsi que les autres productions. De ce fait, il n'existe pas de nouveauté absolue, mais plutôt éventuelle ou relative⁴⁶.

Mc CAIN réfute cette affirmation, en justifiant sa théorie de la nouveauté absolue par les « impulsions » qui influencent la fabrication d'un produit nouveau et par effet de corrélation la créativité.

Ces impulsions sont directement introduites ou bien filtrées. Dans le second cas, il existe deux modes de filtration.

⁴⁵McCAIN, R., *A framework for cognitive economics*, UK, PRAEGER, 1992, p. 250..

⁴⁶*Ibid.*, p. 252.

Premièrement la recherche dirigée, influencée par les facultés cognitives. Elle est intermittente et résulte souvent d'une période d'indécision ou d'hésitation. La recherche non dirigée qui résulte du retour d'information des impulsions qui se fait d'une manière spontanée.

De cette manière, il est aisé de comprendre que la créativité résulte exclusivement des nouveautés absolues, produites sous impulsions filtrées par une recherche non dirigée.

B. La valeur et la consistance

Selon Mc CAIN, l'impulsion même si elle est totalement nouvelle n'est pas forcément génératrice de créativité. Ainsi, la démarche créative réalise quelque chose d'une manière frappante⁴⁷.

Aussi, un concept nouveau peut être décrit comme frappant, s'il conduit à une organisation soudaine et consistante des pertinences cognitives.

La consistance, relève de la capacité de l'esprit humain à relier la structure de la mémoire qui résout le problème (à long terme) à des notions forfaitaires, puis à organiser un groupe de structures de connaissance en créant des prototypes. Ce processus a pour avantage de réduire l'effort cognitif nécessaire pour apporter des concepts multiples et complexes à l'esprit et de les garder. L'auteur souligne toutefois que cette méthode n'est pas infallible. Son efficacité dans la limitation de l'effort dépend du système de regroupement des concepts, des prototypes et autres associations, ce qui peut créer une discordance cognitive. Cependant, quand la consistance des pertinences cognitives se fait d'une manière hédonique⁴⁸, le résultat est souvent nouveau et frappant à la fois.

Par ailleurs, l'acte créatif est souvent décrit comme une intervention pour résoudre un problème. Cependant, ceci signifie que dans toutes les situations le problème est supposé préexister à la création. Ce qui est en parfaite contradiction avec la nouveauté absolue.

⁴⁷ Selon Mc CAIN, le mot frappant signifie: avoir quelque chose à faire avec une consistance cognitive.

⁴⁸ Le mot hédonique désigne dans le présent texte, la motivation de l'activité économique favorisant une satisfaction maximum obtenue par un effort minimum.

L'idée que la créativité consiste en la résolution des problèmes (par anticipation des problèmes à l'acte créatif), ce que l'auteur appelle « l'illusion de problème »⁴⁹, perturbe en quelque sorte la notion de « créativité ». La solution pour l'auteur consiste d'une part à ne pas considérer le problème comme quelque chose qui doit absolument être résolu, et d'une autre, avoir pleinement conscience que la créativité pose plus de problèmes qu'elle en résout.

C. Le paradoxe de la créativité

Le paradoxe de la créativité résulte de deux éléments jugés importants pour la créativité, mais toutefois contradictoires. Les conditions de la production créative telles, la nouveauté absolue, l'absence d'éléments contingents et d'anticipation s'opposent à une autre condition démontrée et vérifiée, celle de l'entraînement et l'endurance.

Il est indubitablement connu, que dans les domaines artistiques le talent (qui est inné) est important pour la créativité, mais pas suffisant. Ainsi, tous les artistes passent dans leur vie par différentes périodes (plus ou moins longues), où ils doivent s'entraîner pour acquérir une certaine dextérité et une endurance leur permettant en premier lieu d'atteindre une certaine maturité qui leur permettra de devenir créatifs par la suite.

Parallèlement, ce processus fait progresser les qualités créatives, la rationalité, la reconsidération des consciences cognitives de chaque artiste. Les impulsions créatives sont de leur part engendrées grâce à sa spontanéité. Par conséquent, la créativité est limitée à un nombre réduit de personnes, puisqu'il est rare que l'impulsivité et la patience (qui requiert l'entraînement et l'endurance) se réunissent chez une seule personne.

C'est pour ceci que Mc CAIN souligne que

*« Les individus sont de meilleurs critiques que créateurs. »*⁵⁰

⁴⁹ MCCAIN, R., *A framework for cognitive economics*, op. cit., p. 153.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

Car selon lui, les structures de connaissance sont plus disponibles à la critique qu'à la créativité. Étant donné que d'un côté la critique est une recherche dirigée, où il existe des principes de rationalité prédéfinis. D'un autre côté, elle n'a nullement besoin d'impulsion.

La créativité et la critique peuvent cependant se rejoindre grâce à une intervention cognitive qui doit se faire sans aucune anticipation. Dans ce cas, la critique devient créative quand la réaction (le rendement) se fait d'une manière complètement spontanée au contact d'une œuvre.

2.2. La rationalité économique dans la créativité

Aujourd'hui, la créativité est considérée telle une composante importante de ce qu'on appelle l'économie postindustrielle. Dans la mesure où, d'un côté, les nouvelles structures économiques ne reposent pas uniquement sur un capital matériel, ou physique, mais davantage sur un capital humain, lié à la créativité et à l'innovation. D'un autre côté, en conséquence à ce changement le marché a de nouvelles exigences, associées à un mode de gestion responsable impliquant une image de marque et un personnel créatifs.

Le secteur de la culture intègre pour sa part l'ensemble de ces caractéristiques, mais avec une distinction qui relève de la nature du travail et surtout du travailleur culturels. De toute évidence et comme il a été mentionné plus haut, l'image de l'artiste (dans sa vie, par rapport à son entourage, mais aussi dans ses relations avec la société) diffère complètement de celle de tout autre travailleur (créatif ou non), ce qui est en parfait contraste avec les analyses structurant la pensée créative sous une vision logique.

C'est pour éviter cette contradiction, que certains économistes comme D. THROSBY préfèrent analyser la créativité artistique par le biais du processus de prise de décision qui peut être à la fois rationnel ou irrationnel.

A. La créativité comme un processus de prise de décision rationnelle

Ce genre d'analyse repose sur un ordre logique basé sur le morcellement de l'acte créatif en plusieurs étapes successives, avec une fonction particulière pour chacune d'entre elles. Par conséquent, le modèle obtenu s'appuie substantiellement sur une décision formelle et stricte.

Cependant, il est à noter que ce modèle suppose des conditions exemplaires ou « pures »⁵¹, où la production créative s'opère au cœur d'un environnement stable. En d'autres termes, les décisions de l'artiste ne seraient basées que sur des considérations purement artistiques. Or, en réalité, ce processus décisionnel rencontre plusieurs contraintes qui influencent le choix créatif de ce dernier. Comme l'explique D.THROSBY à travers :

1 La valeur économique et culturelle

- La valeur culturelle

Dans le sens où la créativité, comme le suppose la théorie de l'économie cognitive est défaite de toute influence externe. La seule motivation de l'artiste est alors de maximiser la valeur culturelle que génère son travail. Économiquement traduit, cet effet se transforme en fonction utilitaire et l'artiste en valeur de travail.

Selon THROSBY la valeur culturelle intègre les notions de créativité soutenue par Mc CAIN, à savoir l'imagination et l'impulsion qui sont des stimuli transformant une idée en texte, en image, en son...⁵²

Aussi, ce modèle de décision est cartographié par une série de contraintes qui multiplient les variables décisionnelles et limitent les fonctions objectives.

Ces contraintes de leur part, sont plutôt techniques et imposées par les différentes instances de légitimation qui d'une part définissent les formes artistiques, le champ expressif de l'artiste, et stimulent son potentiel créatif d'une autre.

⁵¹ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 96.

⁵² *Ibid.*, p. 97.

Les variables de décision contiennent, quant à elles, des niveaux qui doivent être choisis afin de maximiser les fonctions objectives. Plus concrètement, c'est le choix qui délimite le nombre et la nature des œuvres à produire et le temps nécessaire à leur création.

Toutefois, vu le nombre de contraintes et de variables propres à chaque domaine artistique, il est difficile de déterminer la décision de l'artiste en matière de valeurs culturelles. Selon l'auteur, ce modèle peut être simplifié en se concentrant uniquement sur les variables de temps nécessaires à la production d'une œuvre. Mais là encore, la prise de décision ne se pose pas d'une manière uniforme. Puisque chaque artiste consacre un temps différent à chaque phase de son travail (réflexion et action) selon la nécessité de l'œuvre, mais aussi selon ses propres compétences⁵³.

- La valeur économique

Le travail créatif achevé peut se présenter sous deux aspects distincts. Soit, sous une forme incarnée (une peinture), ou bien sous forme de droits d'auteur (un morceau de musique)⁵⁴.

Pour ce qui est du produit incarné, c'est le marché qui fixe la valeur économique du travail accompli. Quant au second cas, le travail artistique est souvent soutenu par un cadre juridique (droits d'auteur et droits voisins) qui protège à la fois l'artiste et l'œuvre, mais constitue aussi une source de valeur économique sous forme de rente financière.

Toutefois, il existe une autre forme de produit créatif « l'idée créative ». Cette dernière comprend le travail qui ne peut être protégé par des droits d'auteurs, ni directement vendu, mais plutôt échangé. Ce processus d'échange est continu, de sorte que l'idée créative peut avoir plusieurs propriétaires à la fois, bien qu'elle ne possède qu'un seul auteur.

Dans cette situation, c'est les consommateurs qui déterminent la valeur culturelle et économique de ce produit. Il faut noter aussi que l'idée est un pur produit public où

⁵³ Certaines œuvres nécessitent un temps de réflexion et d'imagination plus long. D'autres sont techniquement compliquées et imposent un temps d'action plus important. En ce qui concerne l'artiste, c'est l'élément du talent et du génie créatif qui déterminent généralement le temps passé à produire une œuvre.

⁵⁴ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 103.

l'ensemble des évaluations individuelles peut conduire à une estimation culturelle globale dans la sphère de sa circulation⁵⁵.

Conséquemment, cette théorie explique qu'il existe à la fois un marché physique pour les œuvres, mais aussi un autre marché parallèle pour les idées.

Premièrement, le marché physique détermine la valeur économique du travail, ce qui veut dire que le travail physique représente un moyen de locomotion d'une idée, qui en circulant se transforme en bien économique ou culturel matériel.

Ensuite, toute création génère à la fois de la valeur économique ainsi que de la valeur culturelle qui sont interdépendantes, puisque même l'œuvre la plus commerciale est supposée contenir à une certaine mesure de la valeur culturelle.

Enfin, le travail artistique occasionne un double effet. Le premier concerne le travail créatif, qui jaillit des conjonctions complexes entre processus créatif et idées. Le second se rapporte aux compétences techniques qui offrent la possibilité d'incarner les idées dans un travail concret. Par conséquent, la combinaison de ces deux effets permet d'apposer une valeur économique (prix) par le biais du marché. L'artiste de son côté, en plus de ce prix économique aspire aussi à obtenir un « prix culturel », à travers la réception, le traitement et la transmission de ses idées.

2 Le prix

Quand le prix des biens nécessaires à la création artistique augmente par rapport à celui des autres biens, les artistes se réfugient dans l'expérimentation et le changement de style comme réponse à l'accroissement du nombre des contraintes financières.

En conséquence, certaines options deviennent abordables et d'autres restent hors de portée. Dans les deux situations, les artistes ainsi que les personnes qui achètent leurs œuvres ou leurs performances sont aux prises avec de nouvelles décisions consistant à

⁵⁵ *Ibid.*, p. 104.

utiliser de nouveaux instruments ou matériaux. Ou bien encore, ils sont obligés de s'organiser différemment dans leur travail. Ou enfin, ils doivent migrer vers d'autres endroits où les conditions sont plus propices à la créativité.⁵⁶

Ces décisions alternatives, surtout en ce qui concerne la recherche de matériaux alternatifs, provoquent souvent à leur tour un nouveau mécanisme économique de créativité et d'innovation qui se développe dans une filière non culturelle, mais qui devient toutefois indispensable pour le travail créatif de l'artiste et la distribution de ces œuvres.

Ainsi, comme l'atteste M. HUTTER, l'histoire de l'art fournit des exemples concrets à ce cas. Dans cette situation, l'auteur expose l'exemple du pigment bleu appelé « l'ultramarine »⁵⁷ qui à cause de sa rareté a connu un accroissement de prix fulgurant au début du XIX^e siècle, ce qui a considérablement limité son utilisation. En conséquence à cette situation, les artistes ont commencé à explorer de nouvelles substitutions à ce précieux pigment. Les premières tentatives ont découlé à l'utilisation de l'azurine et du bleu prussien. Puis, afin d'améliorer l'esthétisme de l'œuvre, « l'ultramarine française » a été découverte en 1826 et utilisée comme substitut. Ainsi, le prix de ce dernier pigment était plus abordable, et offrait en même temps un résultat similaire à celui de l'Ultramarine. Ce qui a généralisé son utilisation dans les œuvres de l'époque.⁵⁸

- L'interprétation du prix et l'innovation artistique

L'innovation est aussi importante pour l'économie que pour la culture. Ainsi, en se hissant dans les différents domaines artistiques, elle permet de créer de nouveaux modes créatifs, qui à leur tour assurent la richesse et la diversité expressive des secteurs de l'art et de la culture.

Parallèlement, le changement du prix des intrants dans un domaine artistique particulier (l'atelier du peintre, les toiles, les pinceaux, la peinture...) influence également

⁵⁶ HUTTER, M., « Creating artistic from economic value: changing input prices and new art », in *Beyond price: Value in culture, economics and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 60.

⁵⁷ « L'ultramarine » est issue d'une pierre semi-précieuse se trouvant uniquement dans les montagnes d'Afghanistan.

⁵⁸ HUTTER, M., « Creating artistic from economic value: changing input prices and new art », *op. cit.*, p. 62.

l'apparition d'une nouvelle forme artistique. Étant donné que dans la plupart des cas les changements substantiels des prix de ces intrants dépassent largement le budget des artistes, ce qui les pousse dans la plupart des cas à changer de style ou de format créatif pour s'adapter à ce genre de situations.⁵⁹

Non moins, il est important de signaler que l'évaluation de la valeur économique de la créativité ne concerne pas uniquement le prix des intrants et leur impact sur le style ou le mode créatif, car la valeur interne du produit créatif reste intacte puisque l'objectif premier de toute innovation est l'excellence.

Dans ces conditions, l'innovation qui est représentée aujourd'hui par les moyens technologiques ne représente plus une alternative à l'augmentation des prix des intrants. Mais constitue à son tour, un nouveau matériau ou matériel utilisé dans la créativité, ce qui la rend sujette à une autre fluctuation des prix.

Aussi, la généralisation de l'utilisation de ces nouveaux intrants malgré la transformation de leur prix est justifiable par l'éventualité de produire un travail créatif « novateur ». Cette situation fascine généralement l'ensemble des acteurs du secteur de l'art qui à la fois évaluent et achètent ce genre de produits.

Enfin, même si les évaluations économiques et artistiques constituent deux processus dissemblables, avec des demandes très distinctives. Elles sont toutefois liées par une sorte d'interdépendance. À l'évidence, les activités artistiques dépendent des transactions économiques (les changements dans les prix des intrants représentent une des dimensions de cette dépendance). Inversement, les activités économiques dépendent à leur tour des œuvres d'art et de l'environnement de l'activité artistique⁶⁰.

3 Le revenu

⁵⁹ Si nous voulions prouver empiriquement cette proposition nous aurions peine à y parvenir, car il n'existe aucune étude économique qui tracerait les séries de prix historiques des inputs artistiques. Aussi, les études historiques vont rarement au-delà des circonstances individuelles ou sociales.

⁶⁰ HUTTER, M., « Creating artistic from economic value: changing input prices and new art », *op. cit.*, p. 71.

Comme il a été signalé auparavant, dans un modèle de créativité dit « exemplaire » la création artistique est totalement libérée des contraintes. Ainsi, dans une telle optique l'artiste est détaché des impacts et des nécessités de la vie ordinaire comme le besoin de se nourrir, de s'habiller, de se loger...

Cependant, en réalité l'artiste comme l'ensemble des êtres humains est rattrapé par ces nécessités qui empiètent sur sa vie personnelle, mais aussi sur sa créativité.

Par conséquent, afin de tenir compte de la manière par laquelle ces divers effets économiques pourraient affecter le processus créatif. Certains chercheurs comme D.THROSBY, préconisent de recourir au revenu issu du travail artistique en le considérant comme une variable substantifique.

Dès lors, la gestion du revenu varie selon la portée et le contenu du modèle. En d'autres termes, dans un travail créatif individuel le revenu est présenté par le prix de vente de la production, ou bien encore les droits d'auteur qui gèrent l'œuvre. En ce qui concerne les artistes-interprètes, il ne s'agit plus de vente de produits, mais plutôt d'une offre de services générant un revenu sous forme de salaire, de traitement, d'honoraires, de commissions... etc.

Toutefois, dans les deux cas, il est important de déduire de ces revenus l'ensemble des dépenses engendrées dans la réalisation de ce genre de travaux (divers matériels, location de salles et de studios...).

Par ailleurs, il existe selon l'auteur trois manières de considérer le revenu dans la décision rationnelle liée à la créativité : ⁶¹

- Comme une contrainte :

En considérant que l'artiste n'a besoin d'un revenu que pour survivre, on peut supposer que les contraintes techniques et la fonction objective de la création sont constantes, la seule altération proviendrait alors de contraintes additionnelles. Ce qui provoque une génération minimum de revenus.

⁶¹ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 99.

Corolairement, le revenu représente certainement un élément important dans le processus décisionnel, cependant il n'incite nullement à la production artistique. Notons aussi que si dans cette situation la valeur économique est minimisée dans le travail créatif, la maximisation de la valeur culturelle quant à elle demeure un des objectifs principaux de l'artiste. Toutefois, les décisions liées à cet objectif sont limitées à chaque intégration d'une nouvelle contrainte.

Ainsi, selon l'auteur les contraintes du revenu peuvent se répercuter d'une façon directe sur les décisions culturelles à travers de nombreuses manières.

D'abord, elles peuvent limiter le choix de la production créative à une forme particulière de produits qui génèrent plus de revenus.⁶² Ensuite, l'existence de contraintes supplémentaires oblige l'artiste à utiliser les intrants les moins coûteux ou limiter l'utilisation de matériels ou de matériaux dans sa création afin que le produit final assure un minimum de revenu.

Enfin, les conditions exemplaires de ce modèle par rapport à la prédominance de la valeur culturelle et la minimisation du revenu ne signifient pas l'inexistence d'un tel mode de création. En effet, il est parfaitement perceptible dans certains domaines artistiques dits « non commerciaux »⁶³ comme le jazz, la musique classique, la poésie ou l'opéra.

- Comme un maximant commun

Malgré l'image véhiculée depuis des siècles sur le détachement matériel de l'artiste. La réalité d'une société de consommation a rattrapé l'ensemble des êtres humains.

Ainsi, la nécessité de posséder davantage de biens matériels pousse certains artistes à considérer que le revenu destiné à couvrir uniquement leurs besoins essentiels comme insuffisant. Par conséquent, ils considèrent principalement le travail créatif comme un moyen d'accroître leurs gains financiers.

⁶² Par exemple, un artiste peut se cantonner à une seule sorte de production (style musical, film, série, ouvrage,...) même s'il a l'envie et les capacités d'explorer d'autres domaines, grâce à l'existence d'un public qui assure un minimum de revenus.

⁶³ L'expression « non commercial » utilisé dans ce cas ne signifie pas que la production artistique ne génère aucun revenu, il s'agit d'une différenciation entre les domaines culturels dits populaires et d'autres s'adressant à une catégorie de public plus restreinte.

Cependant, peut-on dire pour autant que la valeur culturelle du travail artistique est complètement marginalisée ?

Pour éclaircir ce point D. THROSBY

suppose que'en tant qu'artistes, ces individus ont certainement des motivations de nature culturelles ou artistiques, ce qui les poussent à viser principalement la qualité dans leur travail créatif. Cependant, ils se distinguent par leur processus de décision, qui penche pour une maximisation de bénéfices financiers⁶⁴.

De ce fait, par rapport au modèle de créativité, la satisfaction (utilité) de l'artiste par rapport à son revenu créatif se compose d'une double gratification culturelle et financière. Ce qui se répercute sur le processus décisionnel (fonction objective) qui concerne la maximisation commune de la valeur culturelle et économique par le biais du travail créatif.

Par conséquent, il est primordial de distinguer entre le travail créatif culturel et le travail créatif commercial. De la sorte, le choix entre les deux, ou la prédominance de l'un d'entre eux dans la vie créative de l'artiste est déterminé par la préférence accordée à chacun des maximisant apparaissant dans le processus de décision. De cette manière, la corrélation entre la valeur culturelle et la valeur économique peut prendre plusieurs formes dans la décision de l'artiste. Conséquemment, les deux valeurs peuvent être en équilibre, en opposition ou carrément indépendantes l'une de l'autre.⁶⁵

Pour finir, tout en reconnaissant la propension d'une valeur ou d'une autre dans la décision de l'artiste. L'auteur rajoute la notoriété de ce dernier comme un autre facteur déterminant dans la relation entre la valeur culturelle et économique. Par exemple, le créateur débutant ou inconnu doit faire preuve d'une grande introspection dans ces choix, étant donné qu'il fait face à un dilemme engageant la reconnaissance de son travail

⁶⁴THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 100.

⁶⁵*Ibid.*

créatif et la génération d'un revenu lui permettant de vivre de son art. *à contrario*, pour l'artiste célèbre les deux valeurs progressent d'une manière simultanée⁶⁶.

- Comme un maxima unique

L'une des conséquences des arts du divertissement (*show-business*), c'est la prédominance de l'intérêt économique sur l'ensemble des décisions. Or, D.THROSBY rappelle que tout travail artistique (même commercial) génère de la valeur culturelle, la différence réside dans le fait que dans de telles conditions cette dernière ne peut être maximisée.

En effet, dans le modèle de prise de décision plus la création est à tendance commerciale, plus la valeur culturelle diminue en s'approchant du niveau zéro. Dans ce cas, l'objectif principal de la créativité devient la maximisation du revenu (valeur économique). Quant aux contraintes techniques imposées dans toute création artistique, si exceptionnellement elles rentrent d'une manière explicite dans le mode de production elles sont minimisées de manière à ne pas affecter la fonction objective.

4 Le cumul d'emploi

Jusqu'à présent, cette analyse se basait sur l'hypothèse affirmant que l'artiste se contentait de son travail créatif pour subvenir à l'ensemble de ses besoins, ou plus.

Cependant, le travail créatif (surtout artistique) fait face à deux principales situations. Premièrement, le revenu qu'il génère peut être d'une extrême faiblesse ne suffisant même pas à couvrir les besoins de base de l'artiste. Deuxièmement, les artistes ont souvent l'occasion de pratiquer d'autres activités (non artistiques) plus lucratives⁶⁷, leur permettant d'augmenter leur revenu dans une période minimale, ce qui leur permet de mieux se consacrer à leur travail créatif sans se soucier des contraintes liées au revenu.

⁶⁶ Souvent, les artistes connus et reconnus ont la possibilité de produire des œuvres à forte connotation culturelle ou bien encore, changer carrément de mode ou de style créatif sans pour autant que ceci n'affecte leur revenu ou la valeur économique de leur travail. Car leur nom leur procure une certaine assurance dans le marché et surtout auprès des consommateurs.

⁶⁷ la plupart de ces métiers sont liés à l'art mais ne sont pas créatifs, comme l'enseignement, le journalisme, l'expertise, la critique,...

En ce qui concerne la seconde situation, D. THROSBY ne peut imaginer une autre explication à la pratique d'un emploi additionnel que la préservation de l'activité créative. Ainsi, tel qu'il est décrit par les économistes, le « cumul d'emploi »⁶⁸ peut être considéré telle une pratique courante dans les milieux artistiques, où beaucoup d'artistes prennent un ou plusieurs autres emplois non artistiques pour pouvoir continuer à pratiquer leur métier créatif.

Mais comment cela devrait-il être interprété dans le processus de prise de décision ?

Pour les économistes de la culture, il est important de dissocier l'emploi créatif destiné à produire des biens culturels générant à la fois de la valeur économique et culturelle. Et le travail non créatif qui est destiné uniquement à produire la valeur économique.

Dans ce cas, la variable du revenu dans le modèle n'a pas comme source la valeur, mais plutôt les biens produits se divisant entrent artistiques et non artistiques.

Ainsi, bien que le travail non créatif n'altère en rien la valeur culturelle ou économique. Il est toutefois important de souligner son importance dans la question de l'allocation du temps de travail. Dans cette situation, le choix de l'artiste est interprété comme une préférence pour un type de métier particulier. Par conséquent, comme pour d'autres groupes de travailleurs (les académiciens, les chercheurs, les scientifiques...) le cumul d'emploi signifie chez les artistes l'augmentation du temps de travail⁶⁹.

B. La créativité comme un processus irrationnel

Le modèle rationnel de la prise de décision se basant sur l'exemplarité de la situation est souvent jugé comme irréalisable, à la nature même de la créativité qui est spontanée et souvent déstructurée.

Par conséquent, le processus de prise de décision ne peut être considéré comme rationnel pour de multiples raisons. D'abord, le choix de l'artiste dans la création d'un bien culturel peut être pris sans aucune considération aux éléments précédemment cités (valeur,

⁶⁸ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 102.

⁶⁹ L'augmentation du temps général de travail permet souvent de ne pas avoir le sentiment de délaisser le travail artistique en faveur d'un autre emploi.

contraintes techniques ou revenu). Il peut ainsi exécuter son travail d'une manière tout à fait aléatoire et irréfléchie. Dans ce cas, la valeur culturelle est accordée soit par la circulation des idées ou encore au moment de la consommation du bien⁷⁰.

Ensuite, selon D. THROSBY un processus de créativité est irrationnel, quand il existe des critères et des conditions préétablis, et que l'artiste les transgresse délibérément. C'est le cas par exemple des arts dits « révolutionnaires ». Cependant, l'auteur atteste que ce modèle ne peut être complètement irrationnel et rentre parfaitement dans un schéma parfaitement logique si les objectifs de l'artiste sont de briser ces critères et ces limites, ou de provoquer une révolution⁷¹.

Pour finir, la créativité comme la prise de décision se rapportent principalement à un phénomène intangible qui concerne l'esprit humain. Par conséquent, malgré les diverses études (psychologique, sociale et économique) dans le domaine, il reste très difficile de déterminer si la créativité est un processus de décision rationnel ou non.

En effet, les situations sont aussi différentes que le nombre d'artistes. Certains d'entre eux outrepassent l'ensemble des contraintes afin de créer un bien culturel. D'autres tout en ayant des objectifs antirationnels suivent exactement le schéma de la considération rationnelle. Enfin, certaines œuvres portant une importante valeur culturelle ont été créées initialement pour des motivations économiques...

Pour conclure, comme il a précédemment été mentionné, le cycle culturel, repose principalement sur la créativité ou la création, qui représente le moteur principal de ce mouvement rétroactif.

Aussi, cette étape se limite un seul acteur principal qui est l'artiste et son choix créatif. C'est pour cette raison qu'on retrouve une interférence entre différents domaines d'études qui

⁷⁰ En ce qui concerne la circulation des idées, il s'agit principalement de concepts ou de styles novateurs qui sont appréciés avant même d'être consommés ou expérimentés. Quant au second cas, il concerne les produits qui sont uniquement appréciés lors de leur consommation ou de leur expérimentation. Puisque durant leur création ils fournissent très peu d'information sur leur nature et leur style.

⁷¹ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 105.

tentent tous de comprendre comment fonctionne ce mécanisme décisionnel en analysant les différents facteurs influençant son travail créatif.

Chapitre 2 : La production culturelle

La production a toujours été un important élément dans l'analyse économique qui la considère telle une action organisée destinée à créer un bien ou un service. Aussi, la production artistique ou culturelle fait partie de la seconde catégorie. Cependant, s'il est facile d'estimer la production dans les secteurs économiques « classiques » telles l'agriculture ou l'industrie. Les services de leur part sont par définition immatériels et donc inqualifiables, d'une manière précise.

Par conséquent, leur valeur découle principalement de leur qualité. Mais là encore, dans l'absence de normes et des standards précis il est difficile de définir la qualité surtout dans un domaine hybride comme la culture. Mais comment est déterminée la production dans le secteur de la culture et de l'art ?

1. Le concept de la production dans le domaine de la culture

Sous une perception socioéconomique, il existe plusieurs formes de production dans le secteur culturel. Et c'est précisément ce qui la distingue des autres domaines de production. Ainsi, nous allons procéder dans cette présente section à l'analyse des principaux éléments qui déterminent la production culturelle, puis les moyens et la manière de son évaluation.

1.1. Typologie de la production culturelle

La considération du produit culturel comme une marchandise a suscité un grand débat auprès des académiciens et des différents spécialistes de l'art. De ce fait, plusieurs champs scientifiques se sont intéressés à la question de la « production artistique dans le marché ».

Cependant, en ces termes il est indéniable que le travail artistique évolue dans un système économique classique reposant sur l'offre d'un côté et la demande de l'autre. Par conséquent, il est pratiquement impossible d'effectuer n'importe quelle analyse sur la production culturelle sans y intégrer une dimension économique.

Ainsi, la catégorisation de la production culturelle présentée ci-dessous est fondée sur une étude socioéconomique qui distingue trois principales formes de production.

A. La production de la valeur

Il est primordial de rappeler que le dynamisme du cycle culturel ainsi que la particularité du secteur artistique reposent principalement dans la distinction entre la valeur culturelle et la valeur économique des biens et des services artistiques. Ainsi, intégré dans le marché, le produit culturel peut être à la fois financièrement, mais aussi symboliquement apprécié.

Comme il est souligné par M. BERA et Y. LAMY, dans le domaine socioéconomique cette différenciation des deux valeurs s'opère aussi sur le domaine d'évaluation de chacune d'entre elles. Ainsi, la valeur économique d'un produit culturel est appréciée au sein du « marché ». Quant à sa valeur culturelle, elle est évaluée dans un « champ » particulier : esthétique, artistique, moral...⁷²

Toutefois, même si pour l'ensemble des économistes il est important de distinguer entre ces deux éléments, en réalité la valeur économique est intrinsèquement liée à la valeur culturelle. La sociologie explique cette interrelation, par la transmutation des attributs esthétiques et moraux en valeur économique par le biais d'un certain nombre d'acteurs intervenant dans le domaine artistique : les critiques, les conservateurs, les collectionneurs, les commissaires-priseurs, mais aussi les instances de médiation (presse spécialisée, musées, galeries... etc.)

L'explication économique quant à elle, repose sur une notion connue dans le schéma de l'offre et de la demande et qui repose principalement sur la « disposition à payer » du consommateur. En d'autres termes, plus le consommateur est conscient de la valeur esthétique, spirituelle et symbolique du produit, plus il est prêt à payer pour l'acquérir.⁷³

Mais comment déterminer cette valeur culturelle ?

⁷² BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 172.

⁷³ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 31.

Cette question pose bien des problèmes aux économistes qui la considèrent comme intangible et par conséquent non quantifiable. Ainsi, l'estimation culturelle d'un travail artistique repose sur un certain nombre d'éléments multidimensionnels (esthétique, spirituel, social, historique, symbolique, original...). De ce fait, la valorisation culturelle d'un produit fait appel à certains domaines comme la sociologie ou la psychologie ayant la capacité de fournir une explication scientifique à quelques phénomènes immatériels. Comme l'explique D.THROSBY, cette estimation repose alors sur des méthodes comme⁷⁴ :

- la cartographie, qui à son tour fournit une contextualisation du produit en termes physique, géographique, social et anthropologique ;
- la description approfondie, elle représente l'analyse de l'environnement, du contexte et du comportement relatifs au produit ;
- l'analyse des comportements, qui s'applique sur un seul individu ou encore un groupe ;
- l'analyse du contenu, elle concerne principalement la valeur symbolique de l'œuvre et de tout autre processus de création ;
- l'appréciation des experts, c'est l'ensemble des acteurs spécialisés qui appliquent un jugement averti sur l'œuvre et qui se distinguent par leurs compétences, expérience et formation dans divers domaines relatifs à l'art et à la culture.

Il est toutefois important de noter que cette dernière catégorie d'acteurs représente un des éléments permettant la transformation de la valeur culturelle en valeur économique déterminants :

- La traçabilité de l'œuvre par rapport à son origine et sa filiation ;
- Les processeurs antérieurs et leur nature (célèbres ou non, artistes ou amateurs...) ;
- Les lieux qui accueillent l'œuvre.

Ainsi, même si ces deux listes ne sont pas tellement exhaustives, elles permettent d'identifier le mode d'évaluation de la valeur culturelle ainsi que les principaux déterminants de cette valeur.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

B. La production de la rareté

Il est bien connu que la rareté d'un produit entraîne l'accroissement de sa valeur économique. Si cette notion s'applique sur l'ensemble des productions (industrielles ou non), elle est d'autant plus importante en ce qui concerne la production artistique. À l'évidence, en plus d'être rare le bien culturel a pour particularité d'être original et non reproductible.

Toutefois, comme pour la valeur culturelle l'immatérialité de la rareté complique son identification. Même s'il existe dans le domaine de l'art et de la culture des éléments permettant la désignation d'un produit rare.⁷⁵

D'abord en ce qui concerne les œuvres anciennes, elles sont considérées comme rares parce que leurs auteurs ont disparu. Ce qui veut dire qu'il n'existe pas d'alimentation régulière par ce genre de produits. Cependant, la difficulté d'estimer la valeur de ce genre d'œuvres réside dans la difficulté (pour certaines d'entre elles) de déterminer leur auteur ou encore la période exacte de leur création. À ce stade, interviennent divers spécialistes (historiens de l'art, conservateurs de musée...) pour déterminer l'authenticité, mais aussi la rareté du travail artistique.

Ensuite, en ce qui concerne les arts du spectacle, ils sont considérés comme rare grâce à l'originalité de chaque représentation⁷⁶. En ce qui concerne les œuvres modernes, leur originalité et donc leur rareté ne peuvent être déterminées qu'à long terme.

Enfin, pour les biens culturels industriels (livres, musique enregistrée, cinéma...) leur rareté dépend en premier lieu de l'originalité du créateur qui va au-delà des produits disponibles dans le marché en offrant à chaque fois un produit novateur. Puis, la personnalité unique de l'artiste (surtout quand il est connu) influence les jugements portés à ces œuvres.

C. La production de la généralité

La grandeur, la visibilité, la notoriété et la reconnaissance représentent toutes des termes utilisés par de nombreux chercheurs pour désigner la valeur culturelle d'un produit donné.

⁷⁵ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 173.

⁷⁶ Même si le spectacle est unique et les conditions sont identiques, chaque représentation est unique, car l'interprétation et le jeu sont différemment influencés par de multiples éléments.

Toutefois, l'étude sociologique démontre que cette valeur se construit selon un mécanisme de généralisation se basant, sur la relation entre l'artiste d'un côté qui aspire à grandir en notoriété et en célébrité, et le public d'un autre, qui par sa reconnaissance et sa consommation du produit participe à la subsistance de la profession artistique.

M. BERA et Y. LAMI décrivent cette corrélation et son intégration dans la chaîne des valeurs relatives à l'offre et à la demande comme une transformation de la valeur culturelle en économie de la notoriété.⁷⁷

Cette dernière s'opère à travers des réseaux de légitimation représentés d'abord par l'information qui permet aux artistes et autres galeristes de produire « un effet de groupe ». Ensuite, par les manifestations culturelles (foires, expositions...) qui limitent les incertitudes, créent de nouveaux canaux, mais aussi imposent des consensus et des conventions. Enfin, la mondialisation et la multiplication de ces réseaux permettent de mieux contrôler les goûts afin de limiter leur opposition et favoriser leur coexistence dans le marché, ce qui permet d'augmenter le nombre du public, mais aussi de diversifier les consommations.

1.2. Mesurer la production

Comme il a été mentionné plus haut, la quantification de la production culturelle est difficile à établir à cause de la présence d'une grande part de produits qualifiés comme intangibles.

À cet effet, il est à noter que le fondement de l'économie de l'art comme discipline académique repose principalement sur des études basées sur cette même problématique dans le domaine des arts du spectacle.

Parallèlement, avant d'aborder les méthodes de mesure relatives à la production dans les arts du spectacle. Il est important de revenir aux caractéristiques ce champ. Ainsi, il est intéressant

⁷⁷ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 174.

de revenir vers l'analyse de W.BAUMOL et W.BOWEN délimitant ce domaine artistique par différentes contraintes liées aux⁷⁸ :

- coûts de production, qui d'une part en plus d'être supérieurs par rapport aux autres domaines, ne peuvent être stabilisés ou diminués par le biais des moyens technologiques⁷⁹. D'une autre part, toute tentative de diminution ou de limitation de ces dépenses se répercute automatiquement sur la qualité de l'œuvre ;⁸⁰
- revenus accordés aux artistes des spectacles vivants, qui sont nettement inférieurs aux autres domaines, si l'on prenait en considération un standard classique reposant essentiellement sur l'expérience, la pratique et l'entraînement des travailleurs ou encore leur temps de travail ;
- la demande, qui est restreinte à une catégorie circonscrite de consommateurs.

Par ailleurs, hormis ces contraintes, les économistes quantifient généralement la production dans le domaine des spectacles vivant en s'appuyant sur les éléments suivants⁸¹ :

- 1 Le nombre de performances, qui prend en considération d'une part, le coût de production (salaires versés aux employés, prix de location de la salle et autres dépenses connexes), et d'une autre part l'offre.
- 2 Le nombre de spectacles séparés, ce qui veut dire que cette mesure prend également en considération une estimation qualitative de la production. Ainsi, une troupe qui monte vingt représentations de quatre pièces différentes est considérée comme plus productive qu'une autre mettant en place quarante représentations de la même pièce.⁸²

⁷⁸ BAUMOL, W.J. et BOWEN, W.G., « On the performing arts: The anatomy of their economic problems », in *Baumol's cost disease: The arts and other victims*, UK, Edward Elgar, 1997, p. 48.

⁷⁹ Les économistes partent de l'idée que le temps et le personnel nécessaire pour exécuter un spectacle quelconque est invariable. Par conséquent, aucun élément ne peut modifier la nature ou le temps de travail.

⁸⁰ Et principalement la limitation du nombre d'artistes, ou encore le recrutement d'artistes et autres employés avec moins d'expérience.

⁸¹ HEILBRUN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 108.

⁸² Ces deux premières mesures sont toutefois limitées. Puisque la demande n'est pas prise en considération dans l'analyse de la production. Dans la mesure où il n'existe aucun moyen qui permettrait de calculer le nombre d'expériences artistiques liées à la performance ou encore le nombre de spectateurs.

- 3 Le nombre de tickets disponibles pour la vente, qui se base sur le nombre de places disponibles⁸³. Ainsi cette mesure prend en considération la demande, mais a toutefois des limites, puisqu'il n'est pas systématique que les tickets disponibles soient tous vendus.
- 4 Le nombre de tickets vendus, qui est égal au (nombre de performances) \times (la capacité de la salle) \times (l'utilisation moyenne de la capacité de la salle). Ce qui permet de mesurer le nombre réel des expériences artistiques

Outre ces éléments, pour mesurer la production dans le domaine des arts du spectacle, il est important de prendre en considération deux principaux facteurs. D'abord le coût de production. Ensuite,

A. Le coût de production

J. HEILBRUN et C.M. GRAY définissent le coût de la manière suivante :

« Le coût réel de n'importe quelle production est calculé à partir de la valeur des ressources utilisées pour sa réalisation. Cette valeur est à son tour mesurée par l'utilité des autres produits qui sont prédéterminés, quand les ressources sont employées dans le moment présent, plutôt que dans une éventuelle meilleure alternative. »⁸⁴

De cette manière, il est évident que dans les arts vivants, les coûts sont calculés par rapport aux ressources disponibles à travers la mobilisation d'éventuelles ressources alternatives. Ce qui ne manque pas de rappeler la théorie du coût d'opportunité qui s'effectue dans un système de prise de décision, où les coûts sont mesurés par rapport à la rentabilité estimée.

Cependant, on retrouve une contradiction en ce qui concerne certains domaines artistiques, étant donné qu'il existe de nombreuses représentations, expositions et projections gratuites. Ceci veut-il signifier l'absence de coûts ou de charges ?

En réalité, les spécialistes estiment que même si la majorité des manifestations culturelles dites « gratuites » impliquent l'inexistence de dépenses liées aux salaires et à la location de matériels et de salles (les artistes et organisateurs travaillent à titre bénévole, le matériel est

⁸³ Nombre de places disponibles = (nombre de performances) \times (la capacité de la salle).

⁸⁴ HEILBRUN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 109.

souvent prêté et les salles sont mises à disposition d'une manière gratuite). Il est important de considérer le temps et l'énergie créative consacrés à ce genre de manifestation comme une véritable dépense. Dans la mesure où dès qu'ils sont déployés dans de telles performances, ils ne sont plus disponibles pour d'autres activités susceptibles de générer de la valeur économique et culturelle.

Par conséquent, si ce genre de production est considéré comme gratuit sur le plan financier, il ne peut être estimé comme tel en matière de temps et d'énergie créative.

Par conséquent, toute production artistique entraîne des coûts d'une manière directe (financiers) ou indirecte (énergie et temps consacrés). Cependant, il existe une autre forme de distinction s'appuyant particulièrement sur :

- les coûts fixes, qui sont considérés comme stables en comparaison au niveau de production à court terme, comme les coûts d'installation et d'équipement, les salaires des contrats à long terme, le remboursement des dettes ainsi que les dépenses liées à l'assurance et à la location. Ces coûts peuvent varier selon le degré de l'engagement, mais une fois la compagnie installée dans une affaire particulière, ils deviennent fixes, et ne varient pas selon les fluctuations du marché et le niveau de production.
- Les coûts variables, qui changent en même temps que le niveau de production en fluctuant dans le court terme. Ils concernent aussi des établissements de taille précise. Il s'agit des coûts liés aux salaires et contrats de courte durée, l'achat et la location de matériel et de fournitures, ainsi que les différentes charges comme l'électricité ou les services de téléphonie.

Ainsi, l'entreprise théâtrale est l'exemple illustrant le mieux cette situation. Étant donné que dans une production théâtrale, les coûts fixes sont principalement représentés par les dépenses liées à la mise en place d'une production (le décor, les costumes et les accessoires, les salaires de répétition et de casting, la taxe de base, la soirée de « l'avant-première » et sa promotion, la location de la salle et des bureaux ainsi que les diverses dépenses juridiques). Ainsi, ces

frais sont désignés comme fixes parce qu'ils sont engagés avant la première représentation de la pièce, et ne sont pas affectés par la durée de la représentation.

Quant aux coûts variables, ils concernent les dépenses d'exploitation du spectacle qui commencent à la soirée d'ouverture et continuent à s'accroître plus ou moins au même taux à chaque performance. Aussi, ces coûts sont principalement représentés par les salaires des acteurs, les dépenses liées à l'entretien de la salle, les salaires des machinistes et de l'équipe technique, la rémunération des directeurs ainsi que les différentes dépenses de promotion et de publicité.

B. La fonction de production

Comme pour l'ensemble des domaines économiques, la fonction de production dans le domaine des arts de la scène sert à exprimer la relation entre la quantité produite (le nombre de spectateurs) et les facteurs de production utilisés (les coûts).

Dans un article du « *Journal of Economic Literature* »⁸⁵ paru en mars 1994, David THROSBY analyse la relation entre la production et les coûts par un modèle de fonction de production adapté aux arts de la scène⁸⁶.

De cette manière, il quantifie d'un côté la production artistique à travers le nombre de spectateurs, tout en marginalisant l'ensemble des dépenses qui n'ont pas de rapport direct avec la production artistique. D'un autre côté, il suppose que la capacité de la salle ainsi que la durée de la saison des représentations sont deux éléments fixes.

Cette dernière constatation a permis à certaines interprétations de revenir vers la théorie de la fatalité des coûts exposée par W.J. BAUMOL et W.G. BOWEN pour constater que dans le secteur des spectacles vivants :⁸⁷

⁸⁵ THROSBY, D., « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », in *Cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*, UK, Edward Elgar, 1997, vol. 2/I, p. 59-61.

⁸⁶ Dans ce modèle, THROSBY considère la production des arts du spectacle comme un bien mixte. Ce qui veut dire qu'elle a à la fois des attributs de production privée (grâce à l'appréciation individuelle de chaque spectateur), et des composants de biens publics (par rapport à la valeur culturelle et artistique qu'elle génère).

⁸⁷ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 29.

- le travail est inhérent à la production, ce qui fait que tout changement peut déformer le produit final ;
- les coûts liés aux salaires et autres rémunérations sont évolutifs par rapport à la grille générale des salaires dans d'autres secteurs. En même temps en tant que domaine « archaïque » les arts du spectacle ne subissent aucune modernisation permettant de réduire le temps de travail ou encore les autres dépenses ;
- ce domaine artistique jugé comme restrictif (par rapport au nombre des spectateurs) ne permet pas de recourir à des mesures alternatives comme l'augmentation des prix des billets pour atténuer l'effet de la hausse des coûts. Puisque tout accroissement de ce genre entraîne une diminution du nombre du public.

Par conséquent, selon ces observations le domaine des arts de la scène requiert un support financier public constant ce qui représente un frein à la croissance économique.

Néanmoins, même si cette théorie a été fondée principalement sur une étude empirique. De nombreux économistes estiment que la théorie de la fatalité des coûts a de nombreuses limites.

Par exemple, D. THROSBY affirme que la relation exposée plus haut concerne d'une manière spécifique une production à court terme, ce qui fait que les possibilités de trouver des facteurs alternatifs sont extrêmement réduites. Ainsi, nous pouvons distinguer entre trois situations⁸⁸ suivantes :

- À très court terme, concernant une performance unique avec une longueur de saison fixe dans une production donnée. La production est interprétée comme un bien public, ce qui suppose que l'ensemble des coûts est engagé dès la première unité de production (première interprétation), ce qui fait que les coûts marginaux tendent à se rapprocher de zéro ;
- Dans le court et le moyen terme, la compagnie engage des coûts fixes relativement élevés et des coûts variables bas, ce qui abaisse les coûts totaux (puisque les derniers sont particulièrement évolutifs) ;

⁸⁸ THROSBY, D., « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », *op. cit.*, p. 60.

- À long terme, il existe plus de facteurs de substitution pouvant être représentés par la variabilité de la capacité de la salle⁸⁹, l'augmentation et la diminution de la production ou encore le rallongement ou le raccourcissement des représentations. Ce qui permet aux différentes compagnies d'avoir accès aux différentes économies d'échelle en ce qui concerne la production, mais aussi les coûts de fonction.

F. BENHAMOU fournit des exemples concrets pour démontrer les limites de la théorie de BAUMOL et de BOWEN. Ainsi, selon l'économiste⁹⁰, la supposition que les salaires des arts du spectacle suivent inmanquablement l'échelle générale des rémunérations au niveau des autres domaines peut être démentie puisque selon plusieurs études les rémunérations dans ces domaines artistiques n'ont subi qu'une faible augmentation. Ensuite, en terme de temps et d'énergie de travail certains métiers ont pu évoluer grâce au recours aux moyens technologiques permettant de faire un maximum d'économie (c'est le cas de l'écriture théâtrale par exemple). Puis, d'autres économies peuvent être faites, à travers la réutilisation des décors et des costumes, la multiplicité des interprétations des acteurs ou encore le choix de produire des œuvres moins coûteuses. Enfin, en ce qui concerne la restriction du public, elle peut être atténuée par la génération d'enregistrement des différents spectacles pour démocratiser ce domaine⁹¹.

2. Les produits culturels dans le marché

En ce qui concerne leur introduction dans le marché, même s'ils portent un certain nombre de caractéristiques particulières, les biens artistiques évoluent comme tout autre produit en subissant la loi de l'offre et de la demande. Toutefois, en matière de production (l'offre) il est fondamental d'identifier d'une part les biens et services considérés comme « culturels ». Et d'une autre, l'ensemble des acteurs (producteurs, prestataires et artistes ainsi que les différentes entités et individus) pour mieux comprendre le fonctionnement du marché culturel.

⁸⁹ Ceci est possible grâce au rajout de sièges supplémentaires, ou encore le choix d'une série de salles de différentes tailles pour les représentations.

⁹⁰ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 30.

⁹¹ Il est à noter que ce dernier élément peut avoir l'effet inverse, si par exemple le prix du billet est élevé en plus des dépenses annexes au spectacle (transport, restauration,...) le consommateur préfère acquérir le spectacle sous forme de support lui permettant à la fois de faire des économies, mais aussi d'avoir la possibilité de consommer le produit au moment qu'il choisit et au nombre de fois qu'il décide.

2.1. L'offre

L'offre dans la production artistique se distingue par sa diversité et sa multiplicité. En effet, chaque domaine artistique engendre une série particulière de produits culturels. Parfois, certains domaines culturels fusionnent et donnent naissance à de nouveaux biens. Cependant, au-delà de cette distinction la particularité du secteur culturelle impose dans quelques cas une séparation entre les objectifs de production, ce qui permet de discerner entre les productions lucratives (commerciales) et les productions non lucratives.

En outre, bien qu'une séparation nette entre ce qui est commercial ou non reste très difficile à établir. Dans divers cas, ce genre de catégorisation est utilisée principalement pour séparer entre :

Premièrement, ce qui est désigné par la nomination « art populaire », produit par le biais d'entreprises « capitalistes », opérant dans le secteur industriel. Cette catégorie de culture se distingue par sa focalisation sur les domaines de divertissement, un taux de consommation très élevé (brassage d'un large public), ainsi que la domination des motivations financières dans le mode et l'organisation de la production. De la sorte, ce type de production peut être assimilé à n'importe quelle autre production industrielle s'appuyant principalement sur le commerce de ces produits. Cependant, on y retrouve une spécificité, se résumant dans le fait que toute production ou création artistique (peu importe son degré de commercialité) engendre de la valeur culturelle⁹².

Dans le cas opposé, le secteur non lucratif, utilise les formes d'art les plus ésotériques tels la musique classique, le jazz, les drames, la poésie, l'opéra, la danse classique et moderne, les beaux-arts, l'art visuel... Ce genre de création est également appelé l'art « savant » ou « cultivé » en opposition à la culture populaire. Ainsi, dans ce type de regroupement, la production est principalement axée sur la valeur artistique et culturelle, tout en s'exécutant par le biais par des artistes individuels (travaillant à leur propre compte), des entreprises

⁹² Cette vision est soutenue par de nombreux économistes et sociologues spécialisés dans le secteur culturel, qui certes distinguent entre la valeur culturelle et économique des biens et des services culturels. Mais qui attestent toutefois que toute création artistique ou culturelle engendre une valeur culturelle la distinguant des autres productions.

constituées en sociétés à but non lucratif (dans les limites des lois nationales) et aussi d'autres formes d'associations ou d'organisations non lucratives.⁹³

Cette séparation des pratiques culturelles d'abord établie en sociologie et utilisée par la suite dans différents domaines est jugée quelques fois par certains chercheurs, théoriciens et artistes comme une distinction élitiste, dépassée, conservatrice ou encore bourgeoise.

Aujourd'hui, le développement des modes d'expression artistique et de créativité implique quelquefois la fusion entre différents domaines culturels (commerciaux et non commerciaux). Ce qui réduit considérablement les limites entre l'art populaire et l'art cultivé. Cependant, il est important de reconnaître qu'en matière de nombre de consommateurs ou de quantité de production, certains secteurs artistiques se montrent plus sélectifs que d'autres.

Par ailleurs, le but recherché dans cette présente section est l'analyse économique de l'offre culturelle. Par conséquent, la différenciation des modes de production se base principalement sur les systèmes lucratifs et non lucratifs, en mettant de côté toute considération esthétique (concernant le produit) ou sociale (se rapportant au public).

De cette manière, si la production commerciale se développe de la même manière que n'importe quelle autre structure économique, comment les entreprises non lucratives arrivent-elles à survivre et à exister ?

D.THROSBY affirme que l'existence d'entreprises artistiques non lucratives représente un gage de préservation de la valeur culturelle, mais aussi de certains goûts ou consommateurs considérés comme marginaux ou inférieurs par le nombre. En conséquence, la survie de ce genre de structures dépend principalement des subventions gouvernementales, mais aussi des « dons volontaires ».⁹⁴ Aussi, dans certains cas ces subventions publiques et ces dons privés obligent les entreprises à s'organiser en structures non lucratives.⁹⁵

⁹³ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 117.

⁹⁴ Il est primordial de distinguer dans ce cas entre les dons et le sponsoring qui s'effectue pour des objectifs commerciaux ou promotionnels.

⁹⁵ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 117.

Enfin, cet intérêt porté aux entreprises non lucratives et souvent lié à la primauté de la valeur culturelle dans le système de production, ce qui accentue à la fois leurs contraintes économiques et esthétiques. Plus précisément, la génération d'une valeur culturelle par des entreprises artistiques non lucratives peut être représentée à travers une fonction objective dans laquelle la qualité du travail produit, l'étendue du public (le nombre de participants ou de consommateurs) ainsi que la maximisation de la valeur culturelle prévalent contre l'exigence financière qui impose un seuil de rentabilité et la génération d'une valeur économique.

De plus, dans les différents secteurs artistiques, le domaine théâtral illustre très bien cette interprétation. En effet, d'une part la composition de ces entreprises est diversifiée par rapport aux objectifs (lucratifs et non lucratifs). D'une autre part, le théâtre est considéré comme un art à la fois populaire et savant. Ce qui nous permet de prendre en considération un maximum de facteurs dans l'analyse de la production.

A. Les entreprises à but lucratif

Dans cette catégorie, la production est dirigée principalement vers la génération de revenus et l'attraction d'un plus grand nombre de publics, afin de faire face à l'ensemble des contraintes corrélées aux coûts et dépenses. De la sorte, les responsables fondent leur stratégie sur les éléments suivants :⁹⁶

- la quantité : elle peut être considérée de différentes manières. D'abord, le nombre de représentations interprétées au cours d'une seule saison. Ensuite, le nombre des spectateurs pour chaque représentation ou pour chaque saison. Enfin, le nombre de pièces interprétées qui peut varier entre les représentations d'une seule pièce, ou le nombre des différentes pièces interprétées durant la saison. Le choix entre ces trois possibilités dépend des différents coûts, mais aussi de la demande qu'engendre chacun des cas ;
- la qualité : même s'il est difficile de juger de la qualité dans ce domaine⁹⁷, l'aspect qualitatif est primordial dans les arts du spectacle, une pièce de théâtre jugée

⁹⁶ POMMERHNE, W. et FREY, B., *La culture a-t-elle un prix?*, Paris, COMMENTAIRE/PLON, 1993, p. 62.

⁹⁷ Au niveau académique et scientifique il est très ardu d'établir une estimation esthétique et culturelle de ce genre de production à cause de la subjectivité des goûts. Cependant, le domaine artistique opère à travers des structures de légitimation et d'appréciation composées de différents spécialistes (producteurs, metteurs en scène,

« somptueuse » par ses décors, la célébrité de ses acteurs, ou encore l'intégration d'un orchestre symphonique, peut attirer plus de spectateurs, mais aussi peut augmenter l'aptitude des consommateurs à payer plus cher leurs billets.

- La fonction de production : elle rattache les facteurs quantitatifs et qualitatifs d'un spectacle. Toutefois, malgré les différentes études économiques sur le sujet, d'une manière opérationnelle cette fonction est imprévisible d'une manière précise et reste tributaire du hasard.

Une fois ces éléments éclaircis, il est à relever qu'il existe deux formes de théâtre lucratif.

1 Les théâtres privés

Dans le secteur des arts du spectacle, la rentabilité de la production est souvent compromise à cause des différents coûts (fixes, variables et marginaux) d'un côté, et l'incertitude sur le nombre de consommateurs. Aussi, comme l'explique la théorie de la fatalité des coûts, l'ensemble de ces dépenses (qui représentent la grande part des contraintes) ne peut être répercuté sur le prix du produit (en l'occurrence le prix du billet). Puisque, même si pour des raisons particulières, les consommateurs ont une aptitude à payer plus cher, les recettes engendrées ne couvrent pas la totalité des coûts.

Néanmoins, comme il a été souligné plus haut, certains économistes affirment que cet étranglement provoqué par les dépenses peut être atténué par le biais de plusieurs mesures. Ce qui permet aux responsables des compagnies théâtrales privées de recourir à certaines alternatives qui consistent à : ⁹⁸

- baisser les coûts fixes : on retrouve ce genre de pratiques chez les troupes itinérantes, qui en plus de se défaire des coûts liés à l'entretien des salles et des équipements peuvent également disposer du personnel technique et administratif, mais aussi des équipements déjà installés dans les établissements qui les accueillent ;

artistes et différents critiques qui publient dans des journaux ou des revues spécialisées) permettant de juger de la qualité d'un produit ou d'un travail particulier.

⁹⁸HEILBURN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 59.

- élargir le public potentiel : en se focalisant sur une seule représentation et en la diffusant d'une manière continue sans interruption. Ce qui permet d'une part d'éviter la variation des répertoires. Par conséquent, les coûts liés aux salaires du personnel, des décors, des costumes, et des équipements additionnels sont escamotés. D'une autre part, la focalisation sur une unique représentation offre plus de possibilités quant à la promotion du spectacle. Ce qui est applicable dans les grandes villes ou les métropoles où le nombre de spectateurs potentiels est élevé, ou bien encore dans le cas des troupes itinérantes qui vont à chaque fois à la rencontre d'un public différent.
- Fixer le prix des places selon un principe de discrimination : cette pratique s'est largement généralisée auprès des salles de spectacle. De manière à proposer des billets plus chers aux personnes disposées à payer cet écart tout en consacrant des prix inférieurs aux autres catégories. De cette manière, les objectifs de revenu peuvent être atteints surtout si d'autres moyens sont additionnés comme :
 - vendre à un prix plus élevé les meilleures places (les plus confortables et offrant la meilleure vue),
 - proposer et organiser des premières de spectacles et des soirées d'ouverture, où des prix supérieurs sont exigés grâce aux sentiments de privilège et d'exclusivité nourris chez ce genre de spectateurs ;
 - recourir à une différenciation des prix selon les saisons ou bien les jours de la semaine, selon le genre de représentation (pièce de théâtre ou opéra), ou encore selon la nature du spectacle (musique populaire ou symphonique) ;
 - Utiliser la notoriété et la célébrité des metteurs en scène et des acteurs comme argument de vente à des prix plus élevés ;
 - exploiter d'autres sources de revenus en dehors de la vente des billets, comme la vente spectacles aux médias (télévision, radio, vidéo ou cinéma) en sachant que les audiences dans ces cas précis sont toujours supérieures à celles des spectacles vivants.

Ainsi, les moyens de substitution peuvent être divers et variés. Néanmoins, la qualité du spectacle dont dépend l'audience hypothétique exige le recours dans certains types de pièces à

un nombre et un genre précis de comédiens, de chanteurs de musiciens ainsi qu'une quantité minimum de travail⁹⁹.

Pour finir, la vente des spectacles aux médias peut avoir deux effets contradictoires. Premièrement, elle peut réduire d'une manière considérable les demandes ultérieures d'un spectacle à cause de la vulgarisation et de l'accessibilité qu'offrent les médias.¹⁰⁰ Deuxièmement, en diffusant des représentations, les médias comme la télévision ou la radio peuvent se transformer en outils promotionnels participant à l'accroissement de la demande du spectacle présenté en salle. Enfin, pour les deux cas la production théâtrale se transforme en bien public, puisque la demande stimulée d'une manière ou d'une autre ne profite pas uniquement à la société théâtrale, mais à l'ensemble des arts de la scène.

2 Les coopératives théâtrales

« La coopérative théâtrale est un regroupement de producteurs, d'acteurs et autres artistes du domaine sur une base coopérative afin de constituer une troupe théâtrale ou même posséder un théâtre. »¹⁰¹

Ainsi, la définition de ce type de troupes est conforme à celle de toute autre société coopérative, qui malgré l'existence d'une activité commerciale ne base pas ces objectifs sur le facteur « bénéfice ». Traduit en terme de production artistique, la survie de ce type de théâtre dépend de la valeur économique qu'il génère, mais l'essence même de son existence repose sur la création de la valeur artistique¹⁰².

Aussi, il est important de savoir que l'existence d'une coopérative théâtrale est ponctuée par une série de transformations. En effet, sa survie dépend principalement de son agrandissement. Cependant, pour garder le titre de « coopérative » elle doit reposer sur

⁹⁹ Pour certaines représentations « expérimentales » ou « modernes », il se peut qu'un acteur interprète plusieurs rôles à la fois. Dans certaines autres situations l'imagination du public est mise à contribution, surtout en ce qui concerne l'aspect visuel (décors) ou sonore (musique et voix) de la pièce ;

¹⁰⁰ C'est pour cette raison que les compagnies les plus habiles arrivent à négocier une part du marché.

¹⁰¹ HEILBURN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 108.

¹⁰² *Ibid.*

un système de coopération non hiérarchisé où les décisions sont prises par l'ensemble des membres¹⁰³.

Ce mode de gestion basé sur le partage égal des tâches a pour effet de stimuler la production et le travail d'équipe. Puisque, d'un côté, dans l'absence d'une hiérarchie la relation entre le travail et la rémunération est régie par un consensus et un contrôle mutuel. D'un autre, dans l'absence d'intermédiaires, l'information est répartie d'une façon égale et homogène sur l'ensemble du groupe.

Par ailleurs, le développement de la coopérative théâtrale subit deux facteurs de prédétermination antinomiques. À l'évidence, son élargissement est indispensable pour sa survie. Néanmoins, il est important de veiller à ce que cet agrandissement n'entraîne aucune forme de hiérarchisation qui entraînerait la suppression du titre de « coopérative ».

À côté de cela, plus la coopérative théâtrale est grande, plus les problèmes relatifs à la gestion du succès et au contrôle sont perceptibles. Dans la mesure où en premier lieu la distribution des tâches se fait d'une manière plus différenciée. Puis, une distinction entre travail artistique, technique et administratif s'impose compliquant l'évaluation réciproque, mais aussi l'attribution des rémunérations. Et enfin, la scission entre un travail artistique (apprécié et mis en avant) et un travail non artistique (rébarbatif et peu gratifiant)¹⁰⁴.

B. Les entreprises à but non lucratif (les théâtres subventionnés)

À travers l'histoire de l'Europe, la forme et la composition des compagnies théâtrales variaient selon les pays, mais aussi selon l'importance accordée aux arts de la scène d'une manière générale. Ces derniers ont longtemps été mis sous la tutelle de l'église, puis celle des rois et des princes. Durant cette période, la coopérative théâtrale était la forme la plus répandue. Cependant, dans certains pays comme la France, l'Italie ou l'Autriche, les arts du

¹⁰³ Il est fréquent qu'une coopérative théâtrale se transforme en troupe privée ou en théâtre subventionné. Mais dans ce cas elle doit impérativement désigner différents agents responsables (en matière de décisions) et d'autres exécutants.

¹⁰⁴ Plusieurs solutions peuvent être envisagées, comme l'éclatement de la grande structure et la recreation d'une nouvelle coopérative, la hiérarchisation minimale de la structure (mettre à la tête par accord général une seule personne chargée de la supervision et du contrôle), ou encore faire appel aux différentes subventions. Cependant, dans tous les cas la viabilité et la forme de la structure sont remises en question.

spectacle avaient atteint un statut prestigieux surtout avec la création de certaines institutions qui était directement financée par les fonds publics.

Aujourd'hui encore, dans plusieurs pays du monde l'État joue un rôle important dans le financement de multiples institutions théâtrales qu'elles soient de grande renommée ou non.¹⁰⁵

Parallèlement, il est important d'indiquer que la subvention publique des compagnies théâtrales influence considérablement le système décisionnel et productif de cette dernière, en se répercutant principalement sur la création avec l'apparition de nouveaux styles, la quantité et la qualité des spectacles, les prix des billets, l'organisation interne de la troupe en matière de hiérarchie, de distribution de tâches, mais aussi de rémunération.

Aussi, chaque type de soutien financier (attribution d'une somme forfaitaire, déduction fiscale, octroi de subventions proportionnelles au nombre des spectateurs, couverture de déficit d'exploitation...) influence différemment les choix et les décisions des compagnies. La subvention étatique représente l'origine de l'existence de ce genre de groupe. En d'autres termes, dès qu'une subvention publique est attribuée à une société théâtrale, cette dernière ne peut avoir le statut de coopérative théâtrale ou de compagnie privée. De cette manière, le seul critère important pour estimer le montant de l'aide financière est la structure du théâtre et non le type de sa production ou le nombre des spectateurs.

Enfin, ce genre de système joue un rôle majeur dans la survie de certaines troupes. Il permet aussi à court terme à quelques jeunes compagnies de dépasser les difficultés économiques des débuts. Cependant, tout apport financier entraîne inévitablement un changement dans les décisions de production, étant donné qu'il n'y a pas d'autres choix que de viser des objectifs culturels et créatifs. Ce genre de compagnies se tourne soit vers la valorisation de créations inédites, originales et parfois expérimentales, ou encore vers des productions de très haute qualité entraînant l'élaboration d'impressionnantes mises en scène, qui impliquent à leur tour, le recrutement d'acteurs et de comédiens célèbres ainsi qu'un personnel technique hautement qualifié.

¹⁰⁵HEILBURN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 108.

2.2. Les biens culturels

Dans le marché, la circulation des biens artistiques se fait par un système d'échange entre l'offre et la demande. Dans le domaine sociologique, ces biens comme leurs cheminements ne sont pas directement décrits, mais sont analysés à travers un certain nombre de facteurs qui représentent une sorte de chaîne des valeurs appelée « régimes d'échange »¹⁰⁶ où s'insèrent ces produits. Aussi, selon M.BERA et Y.LAMY ces biens culturels sont tributaires de multiples acteurs (offreurs, intermédiaires, consommateurs et réseaux), ils portent également des attributs constitutifs simplifiés. Aussi, selon les auteurs pour comprendre il suffit de prendre pour exemple les différentes qualifications accordées dans certains domaines artistiques (abstrait, figuratif, moderne, révolutionnaire...) qui sont introduits par ces acteurs dans le marché sans aucun encadrement ou accompagnement explicatif,

De son côté, l'économie distingue entre deux catégories de biens culturels :¹⁰⁷

A. Les biens immobiliers

Comme l'indique leur nom, ce genre de biens ne peut être physiquement acheminé dans le marché, mis à part pour les acquisitions individuelles (œuvres d'art). Par conséquent, la satisfaction de leur demande requiert le déplacement des consommateurs vers un lieu qui est rattaché à ce genre de produits (sites, musées, galeries...).

Par ailleurs, la littérature socioéconomique consacre plusieurs études et analyses au comportement des biens culturels dans le marché à travers l'offre, la demande et la détermination des prix. Néanmoins, il est à noter qu'il existe une importante divergence entre les différents secteurs artistiques en ce qui concerne la visibilité de certains facteurs du marché comme la fonction de la demande et les décisions de l'offre.

De la sorte, en ce qui concerne les biens culturels immobiliers, « le marché de l'art »¹⁰⁸ représente le secteur le plus analysé et le plus étudié, pour les raisons suivantes :

¹⁰⁶ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 167.

¹⁰⁷ SCOTT, A.J. et LEREICHE, F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », in *L'Espace géographique*, vol. 34 (mars 2005), p. 210.

¹⁰⁸ Le terme marché de l'art désigne dans ce cas, la vente et l'achat des biens et produits relatifs aux œuvres d'art comme les peintures, les sculptures,...etc.

Premièrement, le champ de la vente et de l'achat des œuvres d'art se rapproche plus de ce qu'on pourrait appeler un « marché idéal » ou un « marché libre ». À cause de la rareté des distorsions et déformations que subissent tous les autres marchés, de l'abondance des données fiables et précises. Mais aussi, à cause du nombre relativement restreint des intervenants et de leur puissante portée dans le marché en question¹⁰⁹.

Deuxièmement, les biens destinés au marché de l'art (peinture, sculptures et autres pièces artistiques) renferment des caractéristiques singulières inexistantes dans les autres domaines culturels. En d'autres termes, toute œuvre est créée d'une manière individuelle, ce qui fait que chaque unité de production (*output*) se distingue particulièrement des autres. Dans le sens où une œuvre d'art peut être seulement copiée, mais jamais reproduite. Ce qui veut dire qu'il existe inéluctablement un seul et unique produit originel de chaque travail artistique.

Aussi, en matière de valeur, une fois introduites dans le marché, les œuvres d'art produisent d'une part de la valeur économique si on les considérait tel un actif financier (en prenant de la valeur au fil du temps ou bien en les réintroduisant dans le marché). Ou bien, comme une simple utilité consommée ou acquise d'une manière individuelle et durable. D'une autre part, ce genre de biens génère une forte valeur culturelle grâce au « capital culturel¹¹⁰ » qu'ils recèlent et qui permet de considérer plus ou moins les œuvres d'art comme ayant des attributs de biens publics surtout quand elles sont acquises et exposées par des galeries ou des musées.

Troisièmement, l'analyse économique distingue trois marchés de l'art. D'abord, le marché des chromolithographies appelé aussi l'art décoratif, qui fournit des services de consommation immédiats et qui par conséquent se caractérise par la largesse de son public et l'abondance de son offre. Ensuite, le marché des œuvres classées jouissant d'une reconnaissance historique et experte. Et enfin, le marché de l'art contemporain qui est plus fluide que celui des œuvres classées, mais qui se distingue comme lui par le nombre réduit de son public.¹¹¹ Dans ces deux derniers cas, les œuvres ont une fonction d'actifs, procurant des services financiers par

¹⁰⁹ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 42.

¹¹⁰ Le capital culturel d'un bien est défini par D THROSBY comme un actif incarnant une réserve de valeur culturelle en addition à la valeur économique qu'il peut produire. Aussi, il se présente sous deux formes distinctes. D'abord, une forme tangible qui a les mêmes caractéristiques que n'importe quel capital humain physique (puisque leur production nécessite un travail physique particulier). Ensuite, une forme intangible qui fait référence au capital intellectuel relatif aux idées, pratiques et croyances partagées par un groupe.

Voir : THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 46.

¹¹¹ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 42.

le biais du processus d'appréciation de prix qui occasionne dans bien des cas une forte spéculation.¹¹²

En conséquence, le prix d'une œuvre d'art est vivement influencé par l'intention de son acquéreur qui peut soit vouloir la posséder pour l'exposer et profiter de ses bénéfices esthétiques. Ou bien encore, l'acheter dans l'espoir de la revendre à un prix supérieur lui permettant d'augmenter son capital. Dans ce dernier cas, les études relatives aux prix dans le marché de l'art démontrent que la circulation des taux moyens de retours d'une œuvre d'art représenterait des risques similaires à ceux des actifs financiers. À la différence du premier cas, où la satisfaction artistique ou esthétique peut justifier les investissements.¹¹³

B. Les biens mobiles

Ils peuvent être aisément acheminés du producteur vers les consommateurs. En général, le produit est fabriqué à travers un système identifié généralement par rapport à un lieu particulier (Hollywood pour les films, Paris pour la mode...). Aussi, puisque ce mode de production prend une forme industrielle, il peut se configurer de multiples manières allant de l'entreprise familiale ou du petit label, aux grandes sociétés multinationales.

Par ailleurs, la prolifération rapide et la généralisation de ce genre de produits ont créé une industrialisation dans certains domaines culturels qui d'une part, puise son attraction dans le domaine de l'économie de la culture, et qui d'une autre, catalyse un rendement de l'emploi et des revenus.

En outre, jusqu'à la deuxième moitié du vingtième siècle les « industries culturelles » étaient scindées en deux branches de production. La première concernait des biens luxueux destinés à une catégorie de consommateurs privilégiés, et la seconde était dirigée vers une consommation de masse. Puis, durant les années 1970, l'industrialisation de la culture a connu un essor particulier grâce à l'introduction d'un contenu créatif et symbolique dans le mode de production, ce qui a permis de combiner l'aspect fonctionnel et la dimension culturelle dans les nouvelles marchandises.

¹¹² THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 97.

¹¹³ *Ibid.*, p. 123.

Aujourd'hui, le succès de ces produits est attribuable au développement des différentes stratégies commerciales utilisant des concepts tels le design et les marques comme arguments de vente, mais aussi l'amélioration du niveau de vie dans les pays industrialisés et dans d'autres pays à forte croissance qui a permis à la fois de vulgariser certaines pratiques et consommations (les voyages, les loisirs...).¹¹⁴

Par ailleurs, malgré la généralisation de ce mode de production, il est néanmoins difficile de définir les « industries culturelles » dans les différents champs académiques et scientifiques. Ceci est dû en premier lieu à la multitude des facteurs interférant dans la production industrielle, mais aussi à la complexité et à la multiplicité des interprétations liées à ce qui est de nature « culturelle ».

De ce fait, cette ambiguïté est exacerbée par la distinction entre biens culturels matériels et immatériels qui génèrent d'une part des revenus économiques directs, ainsi que des rémunérations à forte contenance juridique, sous forme de redevance et de droits d'auteur.

Néanmoins, il est possible d'interpréter les industries de l'art, à travers différentes classifications économiques. Par exemple, D. THROSBY délimite les produits culturels en

*« Biens impliquant la créativité dans leur production, incluant un certain degré de propriété intellectuelle et transmettant une signification symbolique. »*¹¹⁵

Ce qui permet de définir les industries culturelles à travers les divers types de production. En d'autres termes, chacune des caractéristiques citées peut constituer la base d'une détermination particulière.

D'une manière pratique, ce genre de catégorisation a d'un côté engendré de multiples expressions comme celle de « l'industrie du *copyright* », qui puise son sens dans la relation qu'entretient le mode de production industrialisé avec la propriété intellectuelle. D'un autre côté, il a permis de mettre en place un modèle manufacturier concentrique, ayant comme noyau les idées créatives, qui en se combinant avec les facteurs de production (*inputs*)

¹¹⁴ SCOTT, A.J. et LEREICHE, F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁵ THROSBY, D., *Economics and culture*, *op. cit.*, p. 112..

amplifient ce mécanisme en favorisant la diversification des biens produits. De telle manière que chacune des formes créées peut être considérée comme une industrie à part entière.¹¹⁶

Parallèlement, il existe une autre définition des industries culturelles qui se base quant à elle sur une démarcation entre les différents secteurs de l'économie culturelle.

Par conséquent, cette distinction entre le secteur industriel et celui des services permet aux auteurs de baser leur analyse sur trois facteurs principaux. D'abord, une constitution à la fois sémiotique et symbolique. Ensuite, un mode de croissance qui s'accroît selon la théorie d'ENGEL¹¹⁷ ainsi qu'un mode productif qui tend à évoluer de l'échelle locale au niveau global. Auxquels s'ajoutent d'autres éléments connexes, telles la fragmentation de la demande en communautés de consommateurs, la conjonction entre les disparités de consommation et les inégalités sociales, mais aussi, la considération du travail créatif comme une condition *sine qua non* à ce mode productif.¹¹⁸

Enfin, la différenciation entre les biens culturels, mais aussi entre les différents secteurs économiques permet à son tour de classer les industries de l'art et d'identifier les principaux acteurs qui y interagissent.

3 Les différents groupes de produits dans les industries culturelles

Usuellement, les industries de la culture sont identifiées selon les multiples biens et services produits. De cette manière, il est aisé de les distinguer selon le caractère des *outputs* produits, pouvant être culturels ou non culturels.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁷ Selon la théorie d'Ernst ENGEL lorsque le revenu d'un ménage augmente, la structure de consommation de ce dernier se modifie selon trois lois distinctes:

Loi 1 : la part du revenu affectée aux dépenses d'alimentation est d'autant plus faible quand le revenu est élevé.

Loi 2 : la part du revenu affectée aux dépenses de vêtements, logement, chauffage et éclairage est sensiblement identique quel que soit l'importance du revenu.

Loi 3 : la part affectée aux besoins d'éducation, de santé, de voyage augmente plus vite que le revenu.

¹¹⁸ SCOTT, A.J. et LEREICHE, F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *op. cit.*, p. 209.

Conséquemment, la proportion des deux groupes de produits devient plus ou moins évidente selon l'industrie en question. Par exemple, dans les secteurs de « l'art cultivé », la part des biens et services culturels est résolument plus importante que dans les autres domaines artistiques.

Dans certains cas, l'admixtion entre la production culturelle et non culturelle provoque le recoupement des industries culturelles avec d'autres domaines parallèles avec une certaine teneur artistique ou culturelle. Il s'agit principalement du secteur du divertissement où la production nécessite l'intervention de plusieurs facteurs créatifs, le tourisme par le biais de quelques segments (tourisme de niche) qui sont bâtis sur un fondement culturel, et enfin les services architecturaux qui en plus de contenir un aspect utilitaire renferment également une forte représentation esthétique.

Pour finir, ce modèle centripète des industries culturelles a néanmoins quelques limites en matière d'identification de quelques indices telles la taille, la nature ou la portée des activités économiques.

Ainsi, ces difficultés sont nettement plus observables dans le cas d'une comparaison entre l'estimation du volume ou de la valeur de production dans les différents domaines culturels. En effet, comme il a été mentionné plus haut, l'évaluation des *outputs* dans les arts de la scène repose sur divers facteurs : le nombre de spectacles mis en scène durant une période donnée, le nombre de places disponibles ou vendues, ou bien encore les recettes (*box-office*) d'un ou plusieurs spectacles. Or, les industries de l'art ne reposent que sur un unique indicateur de production qui concerne la valeur globale des ventes calculées sur une année ou un mois.¹¹⁹

4 Les intervenants dans les industries de l'art

Les industries culturelles comptent plusieurs intervenants considérés généralement comme les employés de ce secteur. Toutefois, la classification des travailleurs dans ce

¹¹⁹ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 114.

domaine reste difficile à cause du phénomène de l'auto-emploi répandu auprès dans les milieux de la production artistique.¹²⁰

Aussi, la subjectivité qu'entraîne l'utilisation du mot « artiste » comme catégorie d'emploi peut entraîner des confusions au niveau des différentes classifications, sans oublier la connexion existant entre la production culturelle et non culturelle au sein d'industries de l'art. Par conséquent, s'il est aisé de distinguer les comptables, les administrateurs ou les techniciens comme travailleurs non culturels, il est néanmoins difficile de classer d'autres emplois où il existe une part de créativité comme les éditeurs, les ingénieurs de lumière et de son, les assistants...

Néanmoins, malgré cette ambiguïté les analyses socioéconomiques distinguent entre :

- Les producteurs

À quel moment le travailleur créatif est-il considéré comme artiste ? Cette problématique autour de laquelle gravite la question de la profession artistique a souvent été le sujet d'introspection dans les différents champs académiques.

Aujourd'hui, malgré la difficulté d'établir une définition claire des « producteurs liminaires des biens culturels », les sociologues ont réussi à mettre en place quelques critères servant à délimiter ce domaine d'activité, parmi lesquels on retrouve :¹²¹

- l'autodéfinition : dans ce cas, c'est le travailleur qui se considère lui-même comme « artiste », en répondant à la question « quel métier exercez-vous ? » posée par les organismes de statistiques et de recensement ;
- faire partie d'un organisme ou d'un établissement dit « artistique ou culturel », il peut s'agir d'une maison d'artiste, d'un syndicat, d'une union... servant généralement à délimiter le statut économique de ce genre de travailleurs, puisque l'appartenance à ce genre de corps a pour fonction de déterminer un revenu minimal au travail artistique ;

¹²⁰ La difficulté réside dans leur recensement à travers les enquêtes qui les classifient souvent dans d'autres secteurs d'activités ou d'autres industries.

¹²¹ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 168.

- la poursuite d'un cursus académique dans un domaine artistique : permettant une reconnaissance du métier exercer grâce à la fréquentation d'un établissement reconnu ou l'obtention d'un diplôme ;
- la visibilité sociale : qui concerne l'exposition de l'artiste et de l'œuvre vis-à-vis du public, mais aussi des spécialistes du domaine, en déterminant la nature de la production (individuelle ou collective) ainsi que le cadre de sa présentation (association, galerie, salon, musée...).

À côté de ces éléments de distinction, M. BERA et Y. LAMY différencient entre les artistes professionnels et amateurs. Selon les deux sociologues, la distinction entre les deux ne manque pas d'intelligibilité, puisque le professionnel intègre un ou plusieurs critères cités ci-dessus, lui permettant d'être reconnu comme travailleur artistique et de gagner sa vie en conséquence.

Enfin, les auteurs notent aussi que la socialisation de la profession artistique peut se présenter sous deux formes distinctes. D'abord, « fermée » imposant une formation académique dans des institutions avérées, dispensée par des spécialistes et approuvée grâce à un système d'évaluation permettant l'acquisition d'un diplôme. Puis, il y a aussi les modes dits « ouverts », reposant particulièrement sur l'autodidaxie de l'artiste sans passage préalable par un établissement d'enseignement ou de formation.¹²²

- Les intermédiaires du marché

M.BERA et Y.LAMY distinguent entre trois domaines du marché des biens artistiques. D'abord le domaine commercial, dirigé principalement par quelques acteurs faisant guise de « marchands », qui pour asseoir leur monopole décident et fixent les prix¹²³ et débattent également de l'originalité de rares artistes et œuvres. Ensuite, il y a le secteur non marchand qui grâce à l'évolution des politiques culturelles a permis aux institutions et à leurs fonctionnaires de contribuer au développement du marché et à la constitution de la notoriété d'un artiste. Enfin, les associations qui jouent un rôle de

¹²² *Ibid.*

¹²³ Ces acteurs sont généralement appelés les « *Price maker* ».

plus en plus important dans l'offre des biens culturels en offrant des services artistiques à un niveau décentralisé, préparant et organisant diverses activités et animations culturelles...¹²⁴

Ainsi, si la démarcation des emplois artistiques dans le domaine de la sociologie s'effectue d'une façon relativement simple, en économie la question de « la profession culturelle » se pose d'une manière quelque peu brouillée. Étant donné qu'elle est appréhendée par le biais des variables utilisées dans l'analyse du marché classique de l'emploi¹²⁵. Néanmoins, malgré les similitudes existant entre le marché traditionnel de l'emploi et celui du travail artistique, il est important de revenir sur la complexité de distinguer entre le travail culturel et non culturel et leur connexion dans certains secteurs comme les industries culturelles.

Par conséquent, si les travailleurs non culturels dans le domaine de l'industrie de l'art se conforment parfaitement aux analyses économiques du marché traditionnel de l'emploi. Le statut professionnel « d'artistes créatifs » accordé aux travailleurs culturels engendre en revanche de nouvelles variables. En effet, en examinant de plus près le marché de l'emploi artistique, il est aisé de constater que rares sont les artistes qui jouissent d'un travail fixe leur permettant de bénéficier d'un revenu constant. Cette catégorie d'employés est particulièrement représentée par les artistes-interprètes (acteurs, musiciens, danseurs et chanteurs) qui sont recrutés par une structure artistique particulière¹²⁶.

Aussi, le marché du travail artistique est particulièrement marqué par le phénomène de l'indépendance, appelé dans le jargon artistique (*freelance*).¹²⁷ Ce mode concerne aussi bien les artistes-interprètes, que les autres groupent de travailleurs artistiques

¹²⁴ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 169.

¹²⁵ Le marché de l'emploi est habituellement étudié à travers l'offre, la fixation des salaires, la répartition des bénéfices, la carrière et l'expérience professionnelles...

¹²⁶ Il est à noter que malgré la stabilité apparente de cette frange de travailleurs, la grande majorité des artistes interprètes travaillent en réalité sur des bases de contrat à court terme et d'une manière sporadique. Dans certains pays, la syndicalisation du métier d'interprète permet le versement d'un certain taux de revenu durant la période de leur recrutement. Cependant, une fois le contrat mené à bout il n'existe en général aucune couverture ni garantie de reprise.

¹²⁷ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 121.

comme les écrivains, peintres et sculpteurs, compositeurs, réalisateurs, designers... Ces derniers ont pour particularité d'engendrer une production de biens culturels matériels (physiques) pouvant être vendus directement dans le marché. Par conséquent, vu que ce genre d'artistes ne perçoit pas de salaire (sauf en cas de commande), ils sont plus intégrés par les économistes dans la catégorie des entrepreneurs que celle des employés.

Parallèlement, en plus de ces démarcations, D. THROSBY distingue entre quatre attributs distincts du marché de l'emploi culturel, qui sont résumés comme suit :

Premièrement, le cumul d'emploi qui concerne la majorité des travailleurs artistiques, à cause comme il a été mentionné plus haut de la faiblesse des revenus de l'emploi créatif. Par conséquent, ces employés prennent un travail additionnel dans un secteur non industriel comme l'enseignement par exemple. Ou bien encore, ils choisissent d'intégrer une autre industrie culturelle.¹²⁸

Deuxièmement, l'effet des artistes vedettes (*super star*) qui créent une distorsion dans le marché de l'emploi, mais surtout dans la distribution des bénéfices. Cependant, les artistes vedettes générant d'importants revenus ne représentent qu'une minorité. En réalité, calculer la moyenne générale des revenus dans les différents domaines artistiques est bien en dessous par rapport aux autres secteurs, mais ceci ne dissuade en rien les candidats du marché de l'emploi, qui continuent à choisir des carrières artistiques en créant un excédent dans l'offre.

Troisièmement, l'écart entre les revenus est souvent explicité par le capital humain. Cependant, ce dernier présente quelques particularités dans le domaine de la culture. En effet, malgré l'importance sociologique de la formation artistique, en termes économiques elle ne représente aucunement une condition *sine qua non* au succès financier de l'artiste. Plusieurs observateurs attribuent la réussite au « talent individuel » de l'artiste. Pourtant, en matière analytique ce dernier élément reste peu défini à cause de la faiblesse de la fiabilité et l'indépendance des mesures utilisées dans l'estimation de sa

¹²⁸ L'auteur souligne aussi que les études empiriques ont démontré que dans la plupart des cas le cumul du travail dans le marché de l'emploi culturel s'effectuait plutôt par nécessité que par choix personnel de l'artiste.

qualité. Par conséquent, cet élément peut être décisif quant au choix de carrière des futurs demandeurs d'emploi.¹²⁹

Pour finir, le marché de l'emploi artistique reste très attractif en comparaison avec les autres secteurs grâce aux idées véhiculées par le domaine de la culture, surtout en terme de « style de vie » jugé libre, bohème, excentrique... Ce dernier élément permet aux économistes de baser leur analyse sur des références non économiques élargissant encore plus la perspective de la production culturelle.¹³⁰

Enfin, depuis la fin du XX^e siècle la production culturelle ainsi que l'ensemble de ses composants (biens et services, emploi, intrants...) subissent une véritable métamorphose principalement orchestrée par les effets de la mondialisation. De ce fait, il est impossible d'entreprendre une analyse du cycle culturel ou encore du développement culturel sans prendre en considération certains éléments intrinsèques à la chaîne des valeurs du secteur artistique. En ce qui concerne l'étape de la production, il serait intéressant de se pencher sur deux éléments récurrents celui de la technologie ainsi que l'universalisation de la production.

2.3. La production des biens et services culturels face aux effets de la mondialisation

A. La technologie

Il est évident que les nouvelles technologies de l'information et de la communication ont eu un lourd impact sur l'ensemble des modes de production et de consommation économiques. De la sorte, ce bouleversement est d'autant plus perceptible dans certains domaines telle la culture qui s'appuie sur la créativité et le capital humain. Cet effet tend à rapprocher les deux domaines (culture et technologie) et spécialement par leurs modes de production qui se développent parfois d'une manière analogue.

¹²⁹ A côté de la direction volontaire vers les carrières artistiques, l'excédent de l'offre du marché de l'emploi artistique peut également être expliqué par la multiplication des organisations spécialisées dans la découverte de nouveaux talents.

¹³⁰ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 122.

Par ailleurs, il serait erroné de croire que l'influence du progrès (scientifique ou technique) est un phénomène moderne. En effet, il suffit de parcourir l'histoire de l'art pour s'apercevoir de l'effet qu'a eu l'innovation sur la production culturelle.¹³¹

Aujourd'hui, cette corrélation est d'autant plus observable dans la production des industries culturelles et spécialement avec le développement de l'outil informatique. Par conséquent, chaque domaine ou secteur de création artistique a connu une importante transformation dans son mode productif. Ainsi, le domaine de la cinématographie constitue un des exemples les plus probants. Puisque, jusqu'à une période récente, le processus de production de cette industrie nécessitait plusieurs phases consécutives : tournage, exposition, inspection des rushes, montage, accord des sons et application de la musique et du bruitage. Ainsi, ces étapes devaient être exécutées d'une manière successivement constante, ne laissant aucune possibilité de revenir sur l'une d'elles une fois achevée. Aujourd'hui, le passage au numérique dans l'industrie cinématographique (concernant les différents matériels comme les caméras ainsi que les différents logiciels de correction d'image et de montage) a élargi d'une manière remarquable la marge d'erreur. Ce qui a permis aux spécialistes du domaine de recourir à des techniques de plus en plus sophistiquées d'une part pour revenir sur les différentes étapes accomplies et les corriger en cas de besoin. Et d'une autre part, d'intégrer de nouvelles formes ou des styles inédits, qui étaient autrefois difficiles ou impossibles à réaliser (les images de synthèse, les images en trois dimensions...). Sans oublier d'autres avantages d'ordre économique comme une plus grande capacité de stockage, reproduction de lieux de tournage, limitation du nombre des figurants... etc.¹³²

Toutefois, ces progrès technologiques éminents se posent-ils d'une manière homogène sur l'intégralité des secteurs culturels et artistiques ?

Plusieurs lectures socioéconomiques convergent vers un point central, celui de la différenciation entre les biens produits. Dans le sens où les industries culturelles offrent une production matérielle, qui est nettement plus influençable par les multiples changements techniques permettant à la fois d'augmenter la production (*outputs*) et de limiter les

¹³¹ Chaque création ou invention d'un instrument de musique, d'un nouveau matériau ou matériel (peinture, pinceau,...) a contribué à l'évolution de la production culturelle mais aussi à l'émergence de nouveaux styles et courants artistiques.

¹³² FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, Paris, CNRS, 1999, p. 151.

contraintes liées au temps du travail et aux différents coûts. Ce qui pose encore une fois la question de la relation entre l'innovation technologique et certains secteurs artistiques jugés statiques comme les arts du spectacle.

Par rapport à cette optique, W.BAUMOL et W.BOWEN soulignent bien dans leur théorie de la fatalité des coûts l'impossibilité d'une quelconque ascendance des technologies sur ce genre de secteur dit « archaïque », qui contrairement aux autres ne peut évoluer économiquement étant donné qu'il n'y a aucun moyen de réduire l'écart entre les coûts (qui augmentent d'une manière constante) et les revenus de production (qui sont stables, voire décroissants).¹³³

De ce fait, afin de mieux comprendre la relation entre la technologie et certains secteurs culturels, il est important de revenir sur la théorie défendue par les deux économistes, qui repose sur deux principales hypothèses :

La première soutient que l'économie se compose de deux secteurs différents. D'abord un secteur « archaïque » (auquel appartient le domaine des arts du spectacle), avec des *outputs* de production fixes ou encore en infime croissance. De même, dans ce domaine le moindre changement de la quantité de travail a de grandes conséquences sur la qualité de production. Ensuite, il y a un secteur « évolutif » qui grâce aux différents progrès peut obtenir une production exponentielle en diminuant ou en limitant les coûts de production.¹³⁴

La seconde hypothèse de BAUMOL et BOWEN, défend l'idée qu'il existe un déséquilibre perceptible dans la croissance des deux secteurs.¹³⁵

Par conséquent, le coût de travail par unité augmente au cours du temps sans limites dans le secteur 1 et reste constant dans le secteur 2.

Rappelons aussi que selon ces deux économistes, la demande dans les arts du spectacle est élastique, et toute hausse de prix se traduit par une diminution de la fréquentation.

¹³³ THROSBY, D., *Economics and culture, op. cit.*, p. 115.

¹³⁴ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture, op. cit.*, p. 30.

¹³⁵ BAUMOL, W.J., « Microeconomics of unbalanced growth: The anatomy of urban crisis », in *Baumol's cost disease: The arts and other victims*, UK, Edward Elgar, 1997, p. 53.

Toutefois, comme il a été précédemment souligné, malgré cette éloquente démonstration, la théorie de la fatalité des coûts dans le domaine des spectacles vivants a été remise en question par plusieurs économistes, et notamment en ce qui concerne l'influence des nouvelles technologies. De cette manière, l'art de la scène continue à exister en tant que domaine culturel grâce à divers facteurs dont les moyens technologiques qui d'une part, ont permis l'augmentation de la qualité des spectacles à travers l'amélioration du confort des salles par le biais de nouvelles installations de lumière et de son, ce qui limite les divergences de la qualité de consommation d'un spectateur à un autre (selon les places et leur proximité de la scène). D'un autre côté, la médiatisation de certains spectacles par la voie de la télévision et de la radio ou encore en les vendant sur des supports (VHS, DVD, DVIX, Blue Ray...) élargit le cercle des consommateurs et procure des revenus supplémentaires¹³⁶.

Enfin, au-delà du secteur des spectacles vivants, la technologie affecte à la fois tous les domaines artistiques, mais aussi l'ensemble des étapes du cycle culturel. Conséquemment, elle représente aujourd'hui un sujet récurrent à tous les niveaux de l'analyse de l'économie et du développement culturels.

B. La mondialisation et le marché des biens et services culturels

Les bouleversements économiques et politiques qu'a connus le monde vers la fin du XX^e siècle ont conduit le système commercial mondial à une libéralisation soudaine induite par la limitation du protectionnisme des États, mais aussi par l'ouverture des frontières entraînant la circulation des différents biens et services. Ces effets accentués par le développement des nouvelles technologies ont eu un impact considérable sur l'intégration de la production culturelle au sein du marché mondial¹³⁷.

Cette dernière question n'a cessé de susciter divers débats et divergences sur « la particularité des biens et services culturels » dans le marché international.¹³⁸ De ce fait, les industries de

¹³⁶ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 118.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁸ Ainsi, le monde est aujourd'hui divisé en deux parties. Celle qui soutient que les produits culturels (et spécifiquement les industries culturelles) ne doivent subir aucun interventionnisme ou limitation étant donné qu'ils évoluent comme tout autre produit dans un système commercial de libre échange. Et une autre partie, qui

l'art subissent aujourd'hui une double considération. D'une part, elles sont assimilées à n'importe quelle autre production, puisqu'elles participent à la génération de bénéfices, la création d'emploi, la croissance économique... D'une autre part, la spécificité de ces biens (en tant que porteurs de valeurs symboliques) est souvent mise en exergue pour justifier à la fois l'intervention des pouvoirs publics, mais aussi la limitation de l'afflux des produits culturels étrangers dans les marchés nationaux.

En outre, certains spécialistes comme D.THROSBY affirment le surgissement d'un « nouvel ordre mondial du commerce culturel »¹³⁹, impliquant la nécessité de protéger la diversité culturelle des effets de la mondialisation. Ainsi, cette vision est largement partagée par les institutions internationales spécialisées comme l'UNESCO, qui en vue d'atteindre cet objectif a mis en place en 2007 un outil juridique spécifique « la Convention sur la Protection et la Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles » servant principalement à établir un système d'échange des biens et services culturels tout en prenant en considération les dimensions économiques et culturelles.

Cet intérêt pour la protection des biens et services culturels repose sur une hypothèse particulière affirmant qu'il existe un certain nombre de facteurs mettant en péril la diversité culturelle. Aussi, selon D.THROSBY, ces menaces externes ou internes peuvent se présenter sous forme économique, culturelle ou encore physique. Elles sont également interdépendantes. Ce qui amplifie la vulnérabilité de la diversité culturelle dans le marché mondial des biens et des services culturels, spécialement si¹⁴⁰ :

- la production locale est faible et/ou les coûts de production sont élevés par rapport aux produits étrangers ;
- les marchés locaux sont fragiles et/ou la demande des produits nationaux est faible ou insuffisante ;
- les infrastructures visant à soutenir les industries culturelles locales sont inadaptées.

par peur de perdre son identité culturelle étaye l'idée que la production culturelle doit être considérée telle une exception dans le marché mondial.

¹³⁹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 161.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

Par conséquent, l'ensemble des mesures prises par les institutions internationales et surtout par les États (pouvoirs publics) ne vise pas à limiter la compétitivité des produits culturels dans le marché international, ni à imposer un protectionnisme étatique, mais plutôt à préserver l'ensemble des expressions, des compétences et des traditions qui ne peuvent résister à la compétition d'une production de masse dominante dans le marché des biens et services culturels.

Par ailleurs, d'autres économistes soulignent que la survie des produits culturels (les industries de l'art) dans le marché peut se faire par le biais d'une solution économique qui par le biais d'une stratégie d'agglomération de la production transformerait les flux d'échange de ce genre de biens en actifs culturels ou en externalités positives réelles.

Ainsi, comme pour toute autre industrie créative, les industries de l'art devraient selon cette vision se spécialiser dans un domaine particulier tout en s'implantant dans un endroit approprié, de manière à lier la production à un lieu particulier et à obtenir un réseau d'entreprises culturelles interdépendantes et complémentaires à la fois. De plus, ces dernières seraient épaulées par des institutions politico-sociales (syndicats, associations de producteurs, divers partenariats...) pour créer un solide système de production locale.¹⁴¹

De cette manière, l'existence d'une pareille stratégie géo-industrielle permet de créer au niveau interne des industries adaptées à l'histoire, aux traditions et au mode de vie de la localité de leur implantation, tout en produisant des biens et des services géographiquement identifiables comme les mangas au Japon, la haute couture à Paris... De même, le développement de ce genre de production permet à la fois la régénération continue de la créativité et la formation d'une image et un style des biens et services.¹⁴²

Parallèlement, ce genre d'agglomération est principalement implanté au sein des grandes villes qui disposent préalablement des infrastructures nécessaires, où il existe déjà une

¹⁴¹ SCOTT, A.J. et LEREICHE, F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *op. cit.*, p. 211.

¹⁴² *Ibid.*

catégorisation des différentes filières se présentant en général sous forme de districts créatifs comme suit :

Pour comprendre comment cette logique géo-industrielle opère dans le marché mondial des biens et des services culturels, il est d'abord important de saisir son mode de fonctionnement.

À cet effet, A.J.SCOTT et F.LERICHE soulignent que ce type d'agglomérations productives fonctionne à travers le modèle concentrique de la production industrielle des biens et services culturels. Qui est comme il a été mentionné plus haut, dominé par les grandes entreprises multinationales « les *majors* », autour desquelles gravitent par ordre de rapprochement : les entreprises de plus petites tailles (souvent indépendantes), une multitude des groupes constituée par les sous-traitants, les fournisseurs... les travailleurs locaux, et enfin les institutions et les administrations.

D'après les auteurs, cette structuration implantée au niveau local et donc dans un milieu culturel distinctif, engendre un système de normes d'accommodement social créant des sensibilités culturelles, dans un environnement culturel qui évolue parallèlement au développement du système productif.¹⁴³

De même, il est important de noter que lorsqu'une agglomération prend de l'envergure en matière de production, elle développe autour d'elle des sociétés dites « satellites » qui ont pour rôle de prendre en charge les tâches plus ou moins routinières, mais qui en même temps exploitent les ressources locales en matière de main d'œuvre.¹⁴⁴ Par conséquent, il n'est pas impossible de voir certaines de ces entreprises de périphérie se développer et se transformer à son tour en agglomération.¹⁴⁵

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Il s'agit principalement du phénomène économique de « délocalisation ». Dans le secteur culturel, les entreprises satellitaires déchargent les sociétés centrales de certains travaux afin qu'elles puissent se consacrer uniquement aux tâches créatives tout en offrant une main-d'œuvre bon marché.

¹⁴⁵ On remarque de plus en plus ce phénomène dans le secteur du cinéma, notamment auprès des films hollywoodiens où les réalisateurs choisissent comme décor de tournage d'autres pays comme le Canada, le Mexique ou l'Australie qui offrent des conditions financières attrayantes et compétitives par rapport aux studios et sites de tournage américains.

Enfin, ce phénomène entraîne forcément une commercialisation des lieux et des cultures locales qui d'une part engendre des externalités économiques et culturelles, mais qui peut représenter un danger pour les cultures les plus minoritaires.

Cependant, comme soulignent A.J. SCOTT et F. LERICHE ce type d'implantation industrielle représente une opportunité de développement considérable pour certains pays (surtout en développement) qui d'une part, sont à la recherche de projets de développement économique viables, leur permettant de faire face aux différents problèmes socioéconomiques (le chômage, l'insertion des jeunes, le développement des milieux ruraux...).

D'une autre, l'hégémonie d'une culture dominante (représentée par la culture américaine) a entraîné des craintes de parts et d'autres atours de la perte de l'identité (nationale ou locale). De cette manière, même si les industries culturelles ont parfois tendance à produire des biens et services exclusivement commerciaux. Ces derniers grâce à leur caractère local ou régional ont tendance à créer une sorte d'éclectisme culturel au niveau mondial qui d'un côté, participe à la préservation de la diversité, et d'un autre, atténue les effets de l'uniformisation artistique imposée par la culture dominante.¹⁴⁶

Enfin, pour clore ce chapitre, il est important de souligner que la production culturelle constitue une des étapes qui reflète le plus l'aspect économique de ce secteur. Par conséquent, en matière analytique et quantitative il est plus aisé de constater à travers cette phase, les retombées occasionnées par le secteur des arts et de la culture dans le processus du développement.

Néanmoins, il est impératif de prendre en considération les attributs spécifiques de ce domaine à travers les différentes formes de production qu'il implique, les multiples catégories de biens qu'il produit, les nombreux intervenants de cette production ainsi que les nouveaux facteurs et enjeux. Dès lors, ces éléments démontrent à la fois la capacité de ce secteur à

¹⁴⁶ SCOTT, A.J. et LERICHE, F., « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *op. cit.*, p. 218.

évoluer comme n'importe quel autre domaine économique, mais ne manquent pas de souligner également sa capacité à générer une valeur atypique sous forme d'externalités positives, qui contribuent à travers l'acheminement de la production dans le cycle culturel au bien-être social et culturel dans les différentes sociétés.

Chapitre 3 : La distribution, la diffusion et l'exposition

Plusieurs interprétations du cycle culturel proposent un schéma proche, mais s'ouvrant sous forme de chaîne des valeurs¹⁴⁷ à travers laquelle, il est simple de percevoir un processus évolutif qui s'amorce en idée créative et qui se développe en création et se transforme à la fin en production culturelle.

Ainsi, à ce stade, le produit culturel final subit un acheminement de la partie responsable de sa formation (conception et fabrication), vers celle qui le consomme. De cette manière, l'offre et la demande apparaissent comme les deux extrémités de cette chaîne, liées par un système servant à transporter en quelque sorte les biens et services culturels d'un bord à l'autre.

De cette manière, la diffusion, la distribution et l'exposition sont dans cette présente recherche des étapes analogues, puisqu'elles ont substantiellement la même fonction. Seulement, leur différenciation réside dans la nature du produit culturel. En effet, la diffusion concerne principalement les produits culturels immatériels (la télévision et la radio), la distribution a pour objet les biens culturels matériels mobiles (les industries culturelles). Quant à l'exposition, elle concerne les produits matériels immobiles (les œuvres d'art et le patrimoine tangible).

Néanmoins, dans la plupart des lectures du cycle culturel il existe une nette distinction entre l'étape diffusion/distribution et celle de l'exposition¹⁴⁸. Ceci est dû principalement au mode d'acheminement du produit, ou bien encore au type de consommation engendrée. En d'autres termes, la diffusion et la distribution représentent un moyen efficace qui permet de transmettre le produit de son émetteur vers son récepteur comme le souligne F.BENHAMOU en décrivant cette étape comme suit :

*« Le processus d'acheminement de l'œuvre artistique de son producteur jusqu'aux différents consommateurs. »*¹⁴⁹

¹⁴⁷ SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 119.

¹⁴⁸ ISU, *Cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles 2009*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁹ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 67.

Celle-ci engendre également une consommation directe des biens et services culturels. Contrairement à l'exposition qui ne fait pas parvenir le produit au public, mais qui incite ce dernier à se déplacer pour une éventuelle consommation. De plus, dans ce genre de domaines artistiques l'expression « consommation » est souvent remplacée par celle de « l'observation expérimentale » ou encore « l'expérience esthétique ».¹⁵⁰

Par conséquent, ce présent chapitre a pour objet le processus par lequel le produit et le service culturels deviennent accessibles au public. Aussi, la distinguant entre la nature du produit en question et le mode de consommation engendré se fait par le biais d'une fragmentation qui distingue entre les différentes étapes.

1. Les médias comme moyens de diffusions des biens et services culturels

Même si les médias représentent le moyen le plus courant de la diffusion des produits culturels, ils suscitent néanmoins un vif débat quant à leur rôle dans le privilège et surtout la propagation de la culture de masse qui accentuerait la marginalisation de ce que les sociologues tels que P.BOURDIEU appellent « l'art cultivé ».

Indubitablement, la stratégie adoptée par la télévision et par la radio repose principalement sur l'augmentation perpétuelle des chiffres d'audience. Conséquemment, il y existe une prédominance notoire, voire abusive, des programmes de divertissement, ce qui creuse un peu plus l'écart entre la consommation de l'art populaire et celle de l'art savant.

Néanmoins, afin d'éviter tout amalgame il est important de noter que les médias ne sont pas la cause de la prédominance de l'art populaire ni de la marginalisation de l'art cultivé. Ils représentent uniquement un système d'amplification des goûts les plus répandus. De la sorte, il a empiriquement été prouvé¹⁵¹ que même si le marché de la diffusion est partagé entre un nombre extrêmement restreint d'acteurs. Ces derniers visent sans exception les goûts les plus majoritaires, puisqu'ils pensent qu'il est beaucoup plus rentable de partager 90 % des

¹⁵⁰ BERA, M. et LAMY, Y., *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 78.

¹⁵¹ HEILBRUN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 361.

consommateurs dits « majoritaires », que d'attirer ou de satisfaire 10 % d'une minorité¹⁵² composite.

1.1. Les différents types de diffusion

Il existe en général deux principales catégories de diffusion, comme le soulignent J. HEILBRUN et M. GRAY, qui distinguent entre la diffusion commerciale (souvent privée) et publique.

A. La diffusion commerciale

Dans cette catégorie de diffusion, le nombre d'audiences et la publicité sont corrélationnels. En effet, la rentabilité de la chaîne de télévision ou de radio est principalement déterminée par le temps de réclames publicitaires vendu d'une manière proportionnelle à la taille de l'audience. Par conséquent, plus les stations sont considérées comme « commerciales », plus elles se concentrent sur la diffusion des programmes de divertissement et évitent la diffusion d'émissions éducatives ou culturelles afin de drainer le plus grand nombre de téléspectateurs et d'auditeurs.¹⁵³

De cette manière, il serait aisé de croire que la diffusion des programmes éducatifs et culturels est réservée uniquement aux médias publics. Cependant, la technologie et l'innovation numérique par le biais du câble, des antennes paraboliques, des satellites et plus récemment d'internet ont littéralement bouleversé le paysage de la diffusion culturelle, en offrant la possibilité aux médias (privés) de se diversifier, mais surtout de se spécialiser selon les différents goûts des consommateurs.

Ainsi, à travers l'histoire des chaînes câblées aux États-Unis¹⁵⁴, J. HEILBRUN et M. GRAY démontrent comment les médias commerciaux ont pu cibler des consommateurs considérés comme minoritaires et donc marginalisés.¹⁵⁵

¹⁵² La minorité dans ce cas ne concerne pas forcément des groupes ethniques, mais plutôt des personnes ayant des goûts spécifiques et différents de ceux de la majorité de gens.

¹⁵³ Selon les auteurs, on ne peut blâmer ces diffuseurs puisqu'ils ne font qu'obéir à la loi du marché qui implique la direction vers la demande la plus importante pour satisfaire le plus grand nombre de consommateurs tout en assurant une rentabilité conséquente pour faire face à une féroce compétitivité.

¹⁵⁴ Le câble a été inventé aux États-Unis en 1948 afin d'acheminer les signaux télévisuels et radiophoniques dans les localités. Le mode de diffusion s'est transformé en véritable industrie.

¹⁵⁵ HEILBRUN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 368.

Selon les auteurs, durant les années 1970, le câble a connu une expansion fulgurante grâce à deux principaux changements. D'abord, la Commission des Communications Fédérales (FCC) a procédé à un assouplissement de la réglementation américaine concernant les médias ce qui a démocratisé ce type de diffusion. Ensuite, le développement d'un nouveau mode de transmission des signaux par des satellites placés en orbite a permis l'amélioration de la qualité des signaux distants importés. De fait, ces effets se sont répercutés sur l'innovation et la diversification dans les programmes et des chaînes proposés.¹⁵⁶ À partir de ce moment, une « diffusion ciblée » est devenue possible, car les chaînes câblées permettaient de satisfaire les goûts les plus minoritaires en se consacrant à des programmes très spécialisés et exclusifs.¹⁵⁷

En outre, l'expansion de la diffusion câblée ne concerne pas uniquement les États-Unis ou le monde occidental. En effet, dès l'apparition de ce modèle de transmission plusieurs pays en développement se sont munis de cette nouvelle technologie pour servir de multiples objectifs. De cette manière, l'exemple le plus concret concerne les pays arabes. De la sorte, durant les années 1960 les gouvernements des États arabes par rapport à la bipolarisation idéologique qui régnait, mais aussi à leur retard technique ont décidé par le biais de la Ligue des États Arabes de mettre le satellite régional *Arabsat* en orbite¹⁵⁸. Cependant, les objectifs de ce projet relevaient plus de la question idéologico-identitaire que des considérations économiques ou culturelles soulignées plus haut¹⁵⁹. Une décennie plus tard, l'Égypte décide avec l'aide de l'organisation régionale d'envoyer un autre satellite *Nilsat*. Et même si les

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 369.

¹⁵⁷ Aujourd'hui encore nous remarquons de plus en plus l'existence de chaînes télévisées ou radiophoniques dédiées à un domaine culturel particulier, beaux-arts, jazz, musiques classiques... Grâce à ce genre de diffuseurs, certaines institutions culturelles (théâtres, musées...) peuvent atteindre un public plus élargi par le biais d'une programmation spécialisée.

¹⁵⁸ SBOROWSKY, F. et SOURBES-VERGER, I., « Les pays arabes et la communication spatiale », in *Les arabes parlent aux arabes: La révolution de l'information dans le monde arabe*, Paris, Sindbad Actes Sud, 2009, p. 58.

¹⁵⁹ Les gouvernements arabes avaient pour objectifs :

- l'accès aux technologies modernes permettant in fine d'atteindre le développement tant espéré ;
- l'harmonisation de l'ensemble des « cultures » arabes, par le biais d'une diffusion satellitaire atteignant toutes les régions ;
- présenter *Arabsat* comme l'un des plus importants projets de la « Nation arabe ». Ce qui a pour but de matérialiser l'unité de la *Oumma* ;
- sortir de l'isolation et atténuer les effets de l'acculturation qu'ont subi les pays et les peuples de la région ;
- augmenter et faciliter la circulation de l'information dans les pays arabes ;
- garder le contact avec la diaspora arabe installée dans les pays étrangers en lui offrant des programmes reflétant sa culture mais aussi en langue arabe.

autorités égyptiennes¹⁶⁰ ont dû attendre vingt années, le satellite a été envoyé dans l'espace permettant à l'Égypte de préserver son rôle de leader dans la diffusion cinématographique et artistique dans la région. Enfin, sous forme d'un partenariat multiple (publics, privés, régionaux et internationaux), le projet du satellite *Thuraya* (initié principalement par les Émirats Arabes Unis) a été lancé. Toutefois, à cause de la forte concurrence existante dans le marché régional, mais aussi l'absence d'infrastructures, ce dernier s'est spécialisé dans la transmission téléphonique.¹⁶¹

Aujourd'hui, le paysage satellitaire dans la région arabe offre certes plus de choix en matière de chaînes spécialisées (information, musiques, sport, cinéma...). Toutefois, la plupart des programmations concernent particulièrement le domaine du divertissement. L'art cultivé y est quant à lui très peu ou pas du tout représenté.

B. La diffusion publique

Si d'une manière générale la diffusion publique est considérée comme le garant des programmes éducatifs et culturels à la télévision et à la radio. La question du financement étatique des médias publics et l'incidence qu'il peut avoir sur leur indépendance ont toujours suscité un vif débat auprès des économistes, diffuseurs, mais aussi des pouvoirs publics.

Aux États-Unis, la publication du rapport « *Public Television* » de la Commission Carnegie en janvier 1967 a soulevé la question de l'ingérence politique dans les programmes de diffusion. Dès lors, afin de contourner ce problème, la Commission a proposé que le financement des médias publics se fasse exclusivement par le biais d'une taxe imposée lors de l'achat du matériel audiovisuel, ce qui a pour but de préserver l'intégrité et la liberté de l'ensemble des diffuseurs publics tout en leur permettant d'établir des plannings à long terme. Quant au soutien opérationnel, la Commission avait préconisé la participation d'institutions fédérales¹⁶² sous forme de crédits réguliers.¹⁶³

¹⁶⁰ En 1979, après les accords de paix signés entre Israël et l'Égypte qui a entraîné l'expulsion de ce dernier de la Ligue des États Arabes, le projet *Nilsat* a connu une longue mise en attente à cause du retrait de l'organisation régional comme financeur.

¹⁶¹ SBOROWSKY, F. et SOURBES-VERGER, I., « Les pays arabes et la communication spatiale », *op. cit.*, p. 60.

¹⁶² Il s'agit principalement des départements locaux de l'éducation, de la santé et du bien-être.

Néanmoins, malgré la plausibilité de cette solution, aujourd'hui encore l'opposition entre détracteurs et partisans des taxes consacrées anime les discussions publiques aux États-Unis.

Par ailleurs, cette situation n'est pas l'apanage des États-Unis uniquement, elle représente une réelle problématique dans les pays où il existe une sorte de service public dans le domaine de la diffusion.

De cette façon, les détracteurs du financement publics craignent une aliénation des programmes, mais aussi le développement d'un système intrinsèquement centralisé. Ses partisans quant à eux, soutiennent que seul le service public peut garantir la diffusion de programmes de « haute qualité » et par conséquent la préservation des goûts les plus atypiques.

Parallèlement, les économistes soulèvent un autre point, celui de la participation financière directe du consommateur (auditeur ou téléspectateurs) à la diffusion publique. De ce fait, l'existence d'un marché compétitif de la diffusion permet à la fois de préserver un seuil maximum abordable pour toute la communauté, mais aussi le maintien d'une certaine qualité du produit offert. Cette concurrence oblige également les diffuseurs à partager et à fournir le plus d'informations possible sur les nouveaux produits.

Dans ce marché, la diffusion publique a pour principale mission de couvrir l'ensemble de la demande des consommateurs en leur assurant le plus grand nombre de chaînes et de stations possibles tout en ajustant les prix d'accès aux programmes choisis. Néanmoins, dans la majorité des États la participation financière du consommateur à la diffusion publique se fait à travers un somme forfaitaire (redevance) qui d'un côté n'a pas de lien direct avec le type ou la qualité des programmes proposés. Et qui d'un autre, finance qu'une infime partie de ce service public, le reste étant principalement assuré par la publicité.¹⁶⁴

Par conséquent, avec l'accroissement des programmes commerciaux payables à la carte certaines parties proposent l'application de ce système appelé « *pay per view* » (demande à la

¹⁶³ HEILBRUN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 375.

¹⁶⁴ PEACOCK, A., « Making sense of broadcasting finance », in *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Elgar Edward, 1997, vol. 2/I, p. 438.

carte) au domaine de la diffusion publique. Cependant, plusieurs spécialistes tels A. PEACOCK soutiennent qu'avec un tel modèle de financement l'objectif principal de la diffusion publique (l'universalité de la réception) ne peut être atteint, à cause de la possibilité d'exclusion des personnes les plus démunies par les prix des programmes, des personnes vivant dans les endroits les plus isolés, ou encore celles qui ne disposent pas des informations sur les programmes disponibles.

Aussi, en plus de l'effet discriminatoire sur les personnes, le *pay per view* peut avoir une incidence majeure sur la nature des programmes habituellement proposés par les diffuseurs publics. En effet, même si la plupart des consommateurs déclarent avoir un fort attachement aux émissions culturelles et éducatives. En réalité, peu d'entre eux sont prêts à payer afin d'y avoir accès.¹⁶⁵

Enfin, A. PEACOCK affirme que même s'il est question de la souveraineté et du choix des consommateurs. Il est tout d'abord important de placer l'intérêt du public en priorité de la liste des objectifs de la diffusion publique, car de nos jours les programmes de divertissement ont connu une telle ampleur que l'engouement les concernant engendre petit à petit la disparition de certains autres programmes, mais aussi l'uniformisation du paysage médiatique. Aussi, ce phénomène peut créer un cercle vicieux, puisque la consommation exclusive d'émission de divertissement ne permet pas aux consommateurs d'acquérir la capacité intellectuelle ni l'esprit de discernement nécessaire pour choisir les produits servant son intérêt.

1.2. Le marché compétitif de la diffusion

L'avancement technologique et l'apparition de nouveaux modes de consommation ont complètement transformé le marché compétitif de la diffusion. Ainsi, d'une période à une autre on remarque que le marché intègre de nouveaux moyens de diffusion et exclue d'autres. C'est le cas des chaînes télévisées terrestres, qui en plus de ne pas pouvoir remplir les conditions nécessaires d'une diffusion élargie et généralisée, subissent la concurrence d'autres

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 439.

moyens plus performants comme le câble et le satellite en terme de qualité, mais également la consommation des programmes à l'unité.

Cependant, quel est l'impact de ces nouveaux modes de diffusion sur les programmes et quelle serait la réaction du consommateur ?

Afin de répondre à cette question, il est important de noter que le paiement à la carte est apparu grâce à la disposition des consommateurs à payer une somme particulière en contrepartie d'une sélection de programmes leur offrant à la fois un grand choix et une qualité supérieure par rapport au son et à l'image. Néanmoins, un tel dégroupage de la consommation télévisuelle nécessite un système de comptage spécifique, mais aussi une nette augmentation dans les coûts et les charges. Par conséquent, les diffuseurs ont mis à la disposition des consommateurs un autre système « groupé » sous forme de bouquets de chaînes¹⁶⁶. *Ipsa facto*, l'existence de plusieurs systèmes de diffusion dans le marché est dans une certaine mesure profitable au consommateur. Puisque'ils lui offrent une palette de choix de plus en plus élargie avec des prix concurrentiels.

Concernant les producteurs dans le domaine de la diffusion, dans un pareil marché leur préoccupation majeure se limite à gagner de l'audience, pour engendrer du bénéfice pouvant satisfaire leurs actionnaires. De ce fait, ils se soucient très peu des projets de réinvestissement ou de la qualité des programmes.

Enfin, les gouvernements sont le seul acteur pouvant gérer la concurrence entre les différents modes de diffusion. En ce qui concerne les programmes, seuls les pouvoirs publics se soucient de leur composition (en imposant des quotas de production nationale), de leur contenu (limitation de la violence et interdiction de la pornographie) et de leur qualité (imposition de programmes éducatifs et culturels). Cependant, il est à noter que les changements rapides des moyens de diffusion et l'ouverture d'un marché international de la libre transmission limitent fortement l'action et le contrôle des pouvoirs publics sur ce domaine¹⁶⁷.

¹⁶⁶ A. PEACOCK souligne que les deux modèles ont un impact similaire sur la consommation du téléspectateur. Selon lui, ils sont parfaitement comparables au menu à la carte, ou à une formule proposée dans un restaurant.

¹⁶⁷ PEACOCK, A., « Making sense of broadcasting finance », *op. cit.*, p. 443.

A. Les défaillances du marché

Dans une vision idéale, le marché fournit des biens et des services économiques d'une manière optimale et équitable. Toutefois, en réalité le marché compétitif impose des préférences individuelles en matière de consommation qui se heurtent au revenu, mais aussi au niveau de vie dans la société. En ces termes, il est logique de reconnaître que le marché contient certaines défaillances au niveau de la redistribution des richesses dans la société.

Aussi, en ce qui concerne le marché de la diffusion il existe selon G. WITHERS trois principales sources entraînant la faiblesse de ce dernier :¹⁶⁸

- la première concerne la combinaison entre le sujet du profit, la limitation du spectre de fréquence ainsi que le financement par la publicité. Ces trois éléments associés produisent l'uniformisation des programmes, qui conduit à son tour à l'amenuisement de l'offre (surtout en ce qui concerne les programmes minoritaires) ;¹⁶⁹
- la seconde source de défaillance du marché ; réunit le rendement économique et le rôle persuasif et envahissant de la diffusion qui marque la société moderne. Autrement dit, de nos jours la diffusion médiatique est omniprésente dans la vie des individus (elle représente la principale base de leur éducation, leur information et leur divertissement). De leur part, les producteurs ne voient aucun intérêt à prendre en considération les effets sociopolitiques de la diffusion s'ils ne produisent aucun rendement économique. Néanmoins, ces effets peuvent affecter le marché par le biais de l'offre qui est généralement influencée, et parfois dirigée par les goûts dominants. Notons que cette répercussion peut être positive quand la production commerciale garde un cap régulier, mais peut être également négative quand la production s'essouffle en entraînant la disparition de certaines émissions comme celles destinées aux enfants les programmes de débats et d'information publics... ;
- enfin, la troisième faiblesse du marché concerne la question de la « qualité dans la programmation »¹⁷⁰ qui n'est pas garantie par les producteurs commerciaux. Ainsi, l'argument de « la qualité des programmes » est souvent utilisé par la diffusion

¹⁶⁸ WITHERS, G.A., « The cultural influence in public television », in *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Elgar Edward, 1997, vol. 2/I, p. 449.

¹⁶⁹ Cette situation où la programmation dupliquée concurrentielle constitue la principale source des gains, est particulièrement répandue auprès des téléspectateurs américains.

¹⁷⁰ Le mot « qualité » employé dans cette section n'implique pas forcément une défaillance dans le marché se rapportant à l'offre en termes de programmes désirés par les individus. Ainsi, dans certains cas les programmes dits « de qualité » sont carrément à l'antipode des goûts généraux.

publique afin de justifier certaines pratiques comme la censure morale ou encore l'imposition de plus de programmes culturels ou intellectuels. Il est toutefois important de souligner que cet argument n'est nullement économique, il sert uniquement de label pour un certain nombre d'interventions étatiques.

Pour résumer, ces sources de défaillance servent souvent de justificatifs pour les défenseurs de l'intervention publique dans le domaine de la diffusion qui s'appuient sur trois principaux objectifs :¹⁷¹

- augmenter la diversité dans la diffusion pour pouvoir atteindre les goûts minoritaires qui sont souvent en marge de la programmation de masse. Ainsi, quand la programmation est orientée vers une audience de masse, il est clair que les programmes de « haute culture » sont fournis en quantité insuffisante. Cependant, une programmation plus diversifiée basée sur une diffusion culturelle plus intense peut à la fois satisfaire les goûts les plus atypiques, mais aussi intéresser une nouvelle catégorie de téléspectateurs ;
- responsabiliser le public d'une manière plus importante dans le but d'augmenter les répercussions politiques et sociales positives que peut engendrer la diffusion. Il s'agit dans ce cas d'une hypothèse certes approuvée, mais aucunement démontrée. En outre, la corrélation entre une diffusion culturelle intensifiée et le bien-être dans la société n'a pas été scientifiquement établie. Ajoutons à ceci le fait que les amateurs « d'art cultivé » peuvent avoir d'autres goûts parallèles jugés commerciaux¹⁷² ;
- considérer la « programmation de qualité » comme une intervention publique justifiée. Aussi, ce dernier point représente le cœur du débat au niveau de toutes les politiques culturelles, puisque d'un côté l'intervention intensifiée peut se transformer en interventionnisme de l'État limitant toutes sortes de libertés. D'un autre côté, quels sont les critères utilisés pour désigner une diffusion de qualité et une diffusion de masse ? Les alternatives aux problèmes de la diffusion.

¹⁷¹ WITHERS, G.A., « The cultural influence in public television », *op. cit.*, p. 450.

¹⁷² Par exemple un amateur de musique classique, d'opéra ou de jazz peut aussi apprécier une musique plus commerciale. De fait, cette situation est parfaitement extrapolable dans le domaine de la diffusion puisque un consommateur de programmes éducatifs et culturels peut également regarder ou écouter des émissions de divertissement de manière occasionnelle ou même régulière.

Pour finir, comme pour l'ensemble des secteurs artistiques et économiques, les défaillances du marché justifient souvent l'intervention des pouvoirs publics à travers des politiques plus ou moins contraignantes. Dans le domaine de la diffusion, l'intervention étatique représente une lame à double tranchant, car d'un côté dans un espace médiatique de plus en plus commercialisé, elle représente l'unique garant de la diversité des programmes. D'un autre côté, l'immixtion des gouvernements peut constituer un frein à la liberté d'expression, mais aussi au droit à l'information.

B. Les alternatives économiques aux défaillances du marché de la diffusion

Selon plusieurs économistes qui se sont spécialisés dans le domaine des médias, les barrières imposées par le marché compétitif de la diffusion ne représentent pas une fatalité. De ce fait, d'après J. HEILBRUN et M. GRAY ou encore A. PEACOCK, il existerait un certain nombre d'alternatives économiques permettant de dépasser les difficultés et d'améliorer la diffusion culturelle. Ainsi, ces solutions se pratiquent particulièrement au niveau de la distribution des charges et des rendements, mais aussi à celui de l'augmentation du niveau de contentement des consommateurs.

1 La répartition des coûts et les bénéfices

Comme il a été décrit au paravent, la diffusion commerciale par le biais de la publicité entraîne à la fois des coûts et des bénéfices qui se répartissent sur l'ensemble des acteurs du domaine. Cependant, les deux économistes soutiennent qu'à long terme les charges publicitaires se répercutent directement sur le consommateur à travers l'accroissement des prix.¹⁷³ Par conséquent, afin d'éviter tout effet sur le public (auditeurs et téléspectateur), il est important de séparer les coûts et les bénéfices de la diffusion de la manière suivante.

- Les spécialistes distinguent entre deux sortes de bénéfices. D'abord les bénéfices directs, dont jouit le consommateur individuel. Ensuite, les bénéfices indirects (externalités) qui concernent le public d'une manière globale. De même, la répartition des bénéfices directe représente une opération délicate. Étant donné que même si l'on supposait que les foyers à revenu égal devraient payer une somme égale, en pratique il

¹⁷³ HEILBRUN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture*, op. cit., p. 376.

est impossible de prouver que ces familles regardent ou écoutent les mêmes programmes, allouent le même temps à ces émissions ou encore en puisent la même satisfaction.

De leur côté, si les bénéfices indirects semblent être plus facilement répartissables ils restent cependant très difficiles à évaluer. Dans le sens où, comment pourrait-on savoir, si un programme ou une émission particulière produit des externalités profitables à l'ensemble des consommateurs ? La solution avancée par les spécialistes consiste à rehausser le niveau général des programmes, mais aussi à sensibiliser le public aux sujets importants.

- Pour ce qui est des coûts, J. HEILBRUN et M. GRAY considèrent qu'ils peuvent être répartis de plusieurs manières :¹⁷⁴
 - L'abonnement, qui permet aux consommateurs de limiter le paiement aux chaînes et aux programmes choisis. Cependant, en considérant que les programmes d'information, de culture et d'éducation se concentrent uniquement dans ce genre d'offre. L'abonnement se transforme alors en système d'exclusion pour les personnes les plus pauvres.
 - Le prélèvement d'une taxe proportionnelle au revenu¹⁷⁵ (une redevance) par l'État ou les collectivités. Ce qui permet de financer ces coûts par le contribuable. Aussi, bien qu'il soit ardu de savoir comment les bénéfices directs de la diffusion sont répartis, les externalités concernant l'ensemble du public constituent un argument suffisant pour le maintien de la redevance dans de multiples pays.
 - La taxation des recettes publicitaires pour les télévisions et les radios. Cette charge spéciale a certains avantages politiques évidents. Premièrement, elle se présente sous forme de « taxe cachée », puisqu'elle ne se répercute pas directement sur le public. Deuxièmement, cette taxation n'a pratiquement aucun impact sur les gains substantiels ni sur le financement de la diffusion publique, puisqu'elle est pratiquement insignifiante par rapport aux revenus publicitaires. Néanmoins, il est important de veiller que cette taxe soit appliquée aux deux formes de diffusion. Car si elle devait peser uniquement sur les diffuseurs commerciaux, ces derniers

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 378.

¹⁷⁵ Cet impôt est différent des taxes réservées qui sont prélevées lors de l'achat de postes de télévision ou de radio.

augmentaient les prix du temps de publicité. Puis les publicitaires répercuteront cette hausse sur les consommateurs.

2 La maximisation de la satisfaction

Selon Alan PEACOCK¹⁷⁶, si nous partons de l'idée que d'une part, le coût marginal ou excédent (répercuté sur les consommateurs) des programmes diffusés est de zéro. Et que d'une autre, la consommation de chaque auditeur ou téléspectateur est complètement différenciée par rapport à n'importe quel autre. Le consommateur n'aurait pas à payer les programmes qu'il choisit. Cependant, une telle situation éloignerait tout investissement dans le domaine de la diffusion. Ainsi, d'après l'auteur afin de contourner ce problème les économistes proposent deux principales solutions.

D'abord, le monopôle exclusif du secteur public dans le marché de la diffusion. Ce qui permet de remplacer le paiement par un prélèvement fiscal (la redevance). Cependant, l'adoption d'une pareille stratégie risquerait de freiner les investissements servant à développer le secteur de la diffusion (surtout en ce qui concerne l'équipement et l'intégration des nouvelles technologies). De plus, dans le cas de nationalisation du secteur, l'État devrait subventionner l'ensemble des diffuseurs, ce qui se répercute forcément sur la qualité de la production et soulèvera en même temps la question de la délimitation du montant de la taxe.¹⁷⁷

Ensuite, le financement de la diffusion par les revenus publicitaires. Cette seconde alternative est très controversée pour des raisons d'éthique, puisque la relation entre les publicitaires et le public a toujours été jugée comme obscure et néfaste pour les consommateurs. Ajoutons à ceci le fait que les publicitaires s'intéressent principalement à la taille de l'audience (au nombre potentiel d'acheteurs) et non à la satisfaction du public par rapport aux programmes proposés. Enfin, il est important de souligner que le niveau de la satisfaction du public par rapport à un programme donné n'est pas uniquement lié à la taille de l'audience, mais aussi au niveau d'intensité des préférences et des goûts des consommateurs¹⁷⁸.

¹⁷⁶ PEACOCK, A., « Making sense of broadcasting finance », *op. cit.*, p. 444.

¹⁷⁷ Dans les deux cas, les effets se répercutent directement sur le public, puisqu'il est directement concerné par la qualité des programmes, mais également par l'augmentation du montant de la redevance.

¹⁷⁸ PEACOCK, A., « Making sense of broadcasting finance », *op. cit.*, p. 444.

Pour finir, il est important de signaler que le secteur de la diffusion est l'un des domaines qui subissent le plus les changements et les innovations technologiques. De cette manière, l'avènement d'internet a totalement bouleversé les modes de diffusion, mais aussi de consommation. Aujourd'hui par exemple la diffusion radiophonique est filmée, il est possible d'utiliser le même support (un ordinateur) pour voir la télévision ou écouter la radio, le consommateur a un total accès aux programmes qu'il choisit, que ça soit en terme de temps (il peut regarder n'importe quelle émission sans se soucier de l'heure de sa diffusion) ou d'argent (il ne paie pas l'accès au programme)¹⁷⁹. Cependant, ce changement pose une autre problématique qui se rapporte encore une fois au libre choix du public, son intérêt et la portée de l'intervention publique.

2. La distribution des biens culturels matériels mobiles

Les frontières entre diffusion et distribution semblent minces pour certains biens culturels. En effet, plusieurs chercheurs comme D.THROSBY utilisent le terme diffusion pour les produits culturels mobiles. Ceci est dû à la difficulté de distinguer si certains biens sont matériels ou non (le cinéma), et la considération de certains domaines comme les médias comme une industrie à part entière. De manière générale, la distribution des biens culturels mobiles désigne particulièrement les industries culturelles. Cette dernière a pris une importante ampleur dans le marché que ça soit au niveau local, régional ou international¹⁸⁰.

Aujourd'hui, plusieurs régimes et organismes commerciaux régissent les échanges et la distribution de ce genre de biens. Néanmoins, comme pour la production, la distribution des industries de l'art opère selon un système pratiquement universel dominé par quelques acteurs. Aussi, ce système nommé « l'oligopole à frange » ou encore « la frange concurrentielle » est applicable à l'ensemble des secteurs de la production industrielle.¹⁸¹

¹⁷⁹ Même si l'accès à internet est dans la plupart des situations payant, il ne fait pas objet d'une redevance particulière.

¹⁸⁰ ACHESON, K. et MAULE, C.J., « International regime for trade, investment and labour mobility in the cultural industries », in *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Edward Elgar, 1997, vol. 2/I, p. 406.

¹⁸¹ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 67.

En ce qui concerne la distribution des biens culturels, trois domaines principaux ont fait l'objet de multiples études. Il s'agit du cinéma, de l'édition et de la musique. De cette manière, F.BENHAMOU revient au modèle concentrique en distinguant entre le noyau représenté par les entreprises monopolistiques et la périphérie composée de sociétés de plus petite taille ou indépendantes.

2.1. La distribution et la structure industrielle

Afin de mieux saisir l'impact de cette structuration industrielle sur la distribution des biens culturels, il est intéressant de revenir sur les industries les plus importantes.

A. Les entreprises oligopoles « les majors ».

1 L'édition

Dans le domaine de l'édition, la concentration des entreprises n'est nullement un phénomène récent apparu avec l'émergence des multinationales. En effet, le secteur du livre représente une des industries culturelles les plus anciennes. Par conséquent, la domination de certaines maisons d'édition dans le marché est souvent due à leur histoire, leur réputation, leur taille et leur évolution dans le marché concurrentiel.¹⁸²

Néanmoins, si autrefois les entreprises oligopoles dans le domaine de l'édition étaient principalement représentées par des groupes familiaux ou de renommée locale. Aujourd'hui, l'industrie du livre est soumise aux règles féroces du marché du libre échange et dirigée ou bien par des hommes d'affaires, ou encore par de grands groupes multinationaux.

Ainsi, en 1991, l'ancien président du Conseil italien S. BERLUSCONI a racheté le groupe Mondadori qui possède un quart du marché du livre en Italie¹⁸³ et qui englobe à présent les maisons Einaudi et Hachette. Par conséquent, l'homme politique est devenu un des plus importants acteurs du domaine de l'édition en Italie et au-delà.

Parallèlement, la taille et l'importance de certaines entreprises oligopoles sont dues à la diversification des domaines, mais aussi au cumul des activités. De cette manière, le

¹⁸² *Ibid.*, p. 68.

¹⁸³ Ce groupe avait enregistré en 2007 un chiffre d'affaire de 2,5 milliards d'euros, dont 445 millions acquis du domaine de l'édition.

groupe britannique Pearson opère dans des domaines liés à l'édition : la presse (Financial Time, les Echos), l'audiovisuel, le divertissement, l'édition de livre, l'édition créative et l'édition enfantine. Ce groupe intervient également dans le secteur pétrolier ou encore la porcelaine.

Enfin, pour atteindre ou conserver la position de société monopolistique ou pour contrer la concurrence, certaines entreprises ont recours à des fusions avec d'autres groupes parfois d'autres pays comme l'atteste l'alliance en 1992 entre le groupe néerlandais Elsevier et l'anglais Reed.¹⁸⁴

La stratégie de ces entreprises géantes se base souvent sur l'agrandissement grâce à l'acquisition d'autres sociétés de plus petite taille ou encore l'élargissement sur d'autres domaines d'activité.

Notons aussi que si les économistes tels F.BENHAMOU interprètent la distribution à travers les structures mêmes des industries industrielles. Il existe toutefois une autre interprétation du modèle oligopole et de la frange concurrentielle qui s'appuie aussi sur un schéma concentrique, mais où le noyau est exclusivement représenté par le métier et l'activité d'édition (choix des auteurs, conception technique et esthétique de l'ouvrage et promotion de l'œuvre). La frange ou la périphérie pour sa part, se consacre à la distribution du produit fini. Elle se divise ainsi en trois catégories d'éditeurs :¹⁸⁵

- les autonomes, qui assurent la distribution de leurs propres produits ;
- les distributeurs, ce sont des éditeurs qui se consacrent uniquement à la distribution d'ouvrages ;
- les dépendants, il s'agit d'éditeurs qui sous-traitent la distribution de leurs ouvrages aux distributeurs.

De ce fait, il est facile de faire le rapprochement entre les deux approches puisqu'en général, les grandes entreprises spécialisées dans le domaine de l'édition opérant d'une

¹⁸⁴ En 2006, le chiffre d'affaire de ce nouveau groupe s'élevait à 5,852 milliards d'euros, grâce notamment à l'acquisition de banque de données mais aussi d'autres entreprises américaines.

¹⁸⁵ REYNAUD-CRESSANT, B., « La dynamique d'un oligopole avec frange: Le cas de la branche d'édition de livres en France », in , vol. 22 (1982), 4e trimestre, p. 62.

manière monopoliste constituent généralement des éditeurs autonomes et auto-distributeurs.

2 La musique

Le disque ou la musique sur support physique représentent une des industries culturelles les plus commerciales. Aussi, le schéma oligopolistique y est nettement plus perceptible, dans la mesure où trois géants détiennent entre 70 % à 75 % du marché mondial du disque (Universal Music, Warner Music et Sony-BMG).¹⁸⁶

Ainsi, cette hyper centralisation a pour source des stratégies analogues au domaine de l'édition, consistant à racheter un grand nombre de labels appartenant à la périphérie¹⁸⁷, à fusionner entre majors ou encore à « racheter des catalogues de droits ». Ainsi toutes ces manœuvres représentent une pure stratégie commerciale qui consiste à suivre la conjoncture des goûts généraux en rééditant d'anciens albums et en réalisant diverses compilations.¹⁸⁸

Par ailleurs, en ce qui concerne la distribution, même si certaines de ces entreprises de production musicale comme Virgin procèdent d'une manière autonome à la distribution de leurs produits. La plupart des entreprises spécialisées dans cette industrie font appel à un certain nombre de distributeurs. Cette opération est d'autant plus importante, puisqu'elle représente près de la moitié du coût global du support.¹⁸⁹

De cette manière, la distribution musicale subit aussi (surtout dans les pays occidentaux) une concentration qui repose encore une fois sur de grandes enseignes, appelées aussi les « grandes surfaces spécialisées »¹⁹⁰ comme la FNAC ou Virgin. Toutefois, ces groupes partagent le marché de la vente musicale physique avec d'autres acteurs comme les

¹⁸⁶ CHRISTOPHE, T., *Qu'est-ce qu'un oligopôle à frange?*, <http://lapreconisationmusicale.com/tag/major/>, consulté le 2 mai 2013.

¹⁸⁷ *Ibid.* P 70.

¹⁸⁸ CHRISTOPHE, T., « Qu'est-ce qu'un oligopôle à frange? », *op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ CARTIER, A., *L'économie de la production musicale: Edition 2012*, Paris, SNEP, 2012, p. 55.

grandes surfaces alimentaires ou encore les sites de vente par correspondance qui prennent de plus en plus d'ampleur.¹⁹¹

Selon les observateurs de l'industrie phonographique, le succès des distributeurs est principalement dû à une double stratégie opérant d'abord sur un niveau centralisé, en multipliant les promotions au niveau radiophonique et télévisuel ou en procédant au « référencement payant », qui consiste à louer chez les détaillants les places les plus visibles et les plus accessibles pour exposer le produit¹⁹². Ensuite, au niveau décentralisé les distributeurs s'appuient principalement sur l'information fournie par le public (en ce qui concerne les préférences et les artistes les plus écoutés). Ainsi, cette opération était quelque peu incertaine et difficile puisqu'elle reposait principalement sur le phénomène du bouche-à-oreille. Néanmoins, aujourd'hui internet a considérablement réduit ces incertitudes avec le développement et la généralisation des réseaux sociaux qui affichent ouvertement les préférences et les goûts des acheteurs potentiels.¹⁹³

3 Le cinéma

C'est au lendemain de la seconde guerre mondiale qu'est apparue aux États-Unis la structure oligopole de l'industrie cinématographique résultant de la grande attractivité financière qu'a suscité ce domaine. Ainsi, jusqu'en 1948 les grandes entreprises de production cinématographique (majors) en plus de monopoliser la production avaient contrôle total de la distribution et de l'exploitation des films.¹⁹⁴

Par conséquent, l'industrie du film se présente aujourd'hui d'une manière plus hiérarchisée, permettant de distinguer clairement entre le distributeur d'un côté et l'exploitant de l'autre. Dans ce cas, la notion de « distribution » explicitée dans le présent chapitre (l'acheminement des biens et services culturels de leurs producteurs au public)

¹⁹¹ Ces derniers connaissent depuis quelques années une forte concentration sur quelques sociétés comme Amazon, eBay, ...

¹⁹² À travers cette stratégie, les places les plus chères sont celles qui se situent à hauteur de vue ou à portée de mains. Les bords représentent alors les places les moins coûteuses, car ils sont généralement consacrés aux petits labels ou aux artistes et aux styles musicaux peu connus.

¹⁹³ CHRISTOPHE, T., « Qu'est-ce qu'un oligopôle à frange? », *op. cit.*

¹⁹⁴ En 1948, la Cour suprême des États-Unis au terme du procès antitrust d'Hollywood, appelé aussi « décision Paramount » ou encore « décret Paramount » a déclaré que le mode de fonctionnement des grands studios basé sur la procession de circuits personnels de distributions et de salles de projection qui leur permettaient de négocier des exploitations exclusives était contraire à la loi antitrust et au droit de la concurrence.

se fait par le biais de deux intermédiaires. Les entreprises de distribution qui se chargent de conduire le produit cinématographique aux exploitants de salles, et les sociétés d'exploitation qui l'exposent aux consommateurs.

Une fois de plus, l'élargissement et le rachat des entreprises de plus petite taille, ainsi que l'acquisition de ce genre de sociétés par des hommes d'affaires aguerris entretiennent une forte centralisation dans l'industrie du cinéma.¹⁹⁵ Notons aussi que malgré cette distinction entre distributeurs et exploitant plusieurs grandes entreprises opèrent en même temps dans les deux secteurs d'activité comme UGC, qui est considérée à la fois comme l'un des plus importants distributeurs et qui possède en même temps un parc de salle obscure important. Certaines autres entreprises d'exploitation créent parallèlement des filières de distribution comme Pathé Distribution ou encore MK2 Distribution.¹⁹⁶

B. La frange concurrentielle « les indépendants »

Cette catégorie (appelée aussi périphérie) est constituée par de petites ou moyennes entreprises gravitant autour des grandes entreprises représentant le noyau de ce système centripète. Ainsi, dans la plupart des situations cette frange est extrêmement dépendante des sociétés oligopoles, comme nous pouvons le constater à travers les différents secteurs de l'industrie culturelle.

1 L'édition

Dans le domaine du livre, les petites maisons d'édition font souvent office d'explorateur de nouveaux talents, en adoptant des stratégies plus audacieuses envers les auteurs méconnus. Ce qui emmène les grands groupes oligopoles à les suivre de près afin de récupérer les ouvrages et les écrivains à succès une fois le marché établi.

Aussi, pour se prémunir d'une pareille situation et afin d'éviter une concurrence trop rude, les petites maisons d'édition adoptent souvent une politique de niche. En d'autres termes,

¹⁹⁵ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture, op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁶ FÉDÉRATION NATIONALE DES DISTRIBUTEURS DE FILMS, *Les adhérents*, <http://www.fndf.org/les-adherents.html>, consulté le 5 février 2013.

elles se rabattent sur les domaines les moins exploités de manière à couvrir les goûts minoritaires. Néanmoins, il est important de souligner que la survie de ce genre d'entreprises indépendantes dans le marché concurrentiel est d'une extrême incertitude, à cause du manque de moyens financiers leur permettant de recourir à des distributeurs expérimentés. Rajoutons aussi le fait que ces marchés de niches sont instables et difficiles à développer.

Par conséquent afin d'éviter la faillite, les entreprises les plus petites essaient de se rattacher aux labels moyens reconnus par adjonction de fonds. Ce qui permet aux premières structures de préserver leur activité et aux secondes, d'enrichir leurs catalogues d'édition¹⁹⁷.

2 La musique

La proximité entre les entreprises indépendantes (labels) et les nouveaux artistes est d'autant plus sensible dans le domaine de la musique. Ces dernières sont généralement proches de certains milieux musicaux peu exploités leur facilitant la découverte de nouveaux talents et courants à qui elles consacrent une part considérable de leurs ressources.¹⁹⁸

Aussi, malgré l'importance artistique que peut représenter l'existence de telles structures, il est bien connu que les petits labels aient une durée de vie très limitée, puisque dès l'apparition d'un artiste potentiellement commercialisable, les grands groupes oligopoles s'empressent de le récupérer ou de racheter carrément la maison de disque qu'a produit l'artiste en question.¹⁹⁹ Par ailleurs, même si certains labels réussissent à résister à ce genre d'absorption, ils restent néanmoins très dépendants des majors, puisqu'ils sont souvent obligés de les solliciter afin d'intégrer les réseaux de distribution qui négocient généralement avec les entreprises ayant un certain poids économique. Les entreprises

¹⁹⁷ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture, op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁸ En moyenne 60% des nouveaux artistes sont produits par des labels indépendants contre seulement 20% chez les *majors*.

¹⁹⁹ Ces pratiques dépassent aujourd'hui les frontières de la musique occidentale. Puisque le courant de la « *world music* » a permis aux *majors* de récupérer certains artistes « *stars* » dans leur pays mais méconnus en Europe ou aux États-Unis.

monopolistiques de leur part profitent de cette situation en facturant aux labels 40 % du prix de gros (hors taxes) de chaque CD (versés même en cas d'échec commercial).

Enfin, la nouvelle technologie et surtout internet peuvent représenter une alternative pour ces petites maisons de disques. Cependant, il faudrait que les supports physiques disparaissent entièrement du marché de la musique pour que ce genre de labels puisse éviter entièrement les réseaux de distribution classiques²⁰⁰.

3 Le cinéma

Si pour le domaine de la production cinématographique il est facile d'observer une large diversité en ce qui concerne les petites entreprises. Celui de la distribution est en revanche entièrement contrôlé par les majors, à qui il faut s'adresser d'une manière incontournable pour commercialiser un produit donné.²⁰¹ Enfin, pour ce qui est des exploitants l'existence de salles de cinéma « alternatives » exprime l'existence d'une frange dans cette activité qui se spécialise dans la diffusion spécialisée dans des domaines jugés non commerciaux (films d'auteur, films étrangers...)

2.2. Les nouvelles technologies et la distribution/diffusion des biens culturels

Les nouvelles technologies développées durant ces dernières décennies ont permis de révolutionner le système de production culturelle. Néanmoins, elles ont aussi un fort impact à la fois sur le processus de diffusion/distribution des biens culturels et sur leur mode de consommation.

Ainsi, comme il a été souligné plus haut le monde des médias a entièrement été bouleversé par les innovations successives (le câble, le satellite et internet). De même pour les biens culturels matériels, comme le confirme le secteur de l'édition par exemple. De la sorte, dès l'apparition des supports numériques (les ouvrages sur CD) plusieurs maisons d'édition ont essayé d'intégrer ce nouveau marché, même si la distribution est restée sous le monopôle des grands groupes informatiques qui ont plus d'expérience dans cette branche.

²⁰⁰ CHRISTOPHE, T., « Qu'est-ce qu'un oligopôle à frange? », *op. cit.*

²⁰¹ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, *op. cit.*, p. 75.

En outre, en observant de plus près la production artistique, il est clair qu'elle est étroitement liée à la technologie (images de synthèse, images en trois dimensions...). Cependant, on retrouve également une transformation dans la nature des produits, de leur support et par conséquent de leur mode de distribution ou de diffusion. Aujourd'hui, la musique, les livres et les films peuvent se présenter sous format numérique, ce qui facilite leur consommation (il n'est plus nécessaire de se déplacer pour acquérir un produit ni avoir une multitude de supports pour chaque produit) et multiplie en même temps les nouveaux distributeurs comme le site Amazon qui offre aux consommateurs une large palette de produits.²⁰²

Par ailleurs, si la technologie semble bénéficier pleinement au secteur de l'art il existe plusieurs dérives qui en plus des défaillances existantes, affaiblissent encore plus le marché des biens et services culturels. Aussi, contrairement aux faiblesses traditionnelles, le rôle de l'État semble être minime par rapport aux distorsions provoquées par la technologie et accentuées par les effets de la mondialisation. Néanmoins, les spécialistes affirment qu'il existe quelques solutions économiques à ce genre de problème.

A. Les alternatives aux nouveaux modes de distribution

Ainsi, le développement des industries créatives et notamment culturelles dans les différents marchés (internes et internationaux) ainsi que l'implication de la technologie ont suscité l'intérêt de plusieurs entreprises et investisseurs n'appartenant pas au secteur artistique ou culturel. Conséquemment, ce système industriel de « rapprochement » additionne les limites et les déficiences de chaque secteur (augmentation des coûts, spéculation abusive en ce qui concerne les nouvelles technologies, crises répétitives du marché financier...).²⁰³

De ce fait, pour faire face à ce genre de problèmes, les entreprises et investisseurs agissent avec plus de prévoyance en adoptant des stratégies économiques qui se basent sur trois modèles alternatifs : la diversification des activités, le monopole d'un domaine précis à

²⁰² *Ibid.*, p. 79.

²⁰³ À titre d'exemple, en terme de distribution, la société française FNAC a été rachetée par le groupe Pinault-Printemps-La redoute en 1994, ce même groupe a acquis en 1998 la maison Christie's (spécialisée dans les boissons), tout en rachetant la MCA en 1995 et Polygram en 1998. Il réussit ainsi à obtenir 70% de ses bénéfices du secteur du divertissement. Cependant, ce groupe a été à son tour englouti par un autre géant (Vivendi) qui l'a rebaptisé « Vivendi Universal ». Enfin, en 2001 ce nouveau oligopole a enregistré d'impressionnantes pertes l'obligeant à vendre ses actifs en ouvrant par la même occasion la porte aux investisseurs anglo-saxons.

travers différentes alliances et la fusion entre grands groupes ou encore l'absorption des petites entreprises, et enfin, la concentration sur des activités de base.

En terme opérationnel, on remarque l'existence de deux sortes d'alliance industrielle. La première est horizontale et qui consiste à développer une gamme de nouveaux produits (s'adaptant aux progrès technologiques) pour préserver et fidéliser les consommateurs, comme le font les sociétés spécialisées dans la fabrication de matériel de grande distribution (téléphone, ordinateur...). Ensuite, il y a des regroupements verticaux qui développent des stratégies marketing pour acquérir une nouvelle clientèle telles les sociétés de télécommunication, de programmes audiovisuels ou encore de services d'accès à internet.²⁰⁴

Enfin, l'alliance des secteurs de la technologie à celui de la culture est jugée contradictoire en matière de résultats. Car d'un côté elle représente des avantages économiques considérables, particulièrement en ce qui concerne la création de nouveaux emplois. D'un autre, il est essentiel de rappeler que l'apparition de ce genre de fusion peut aussi entraîner la disparition d'autres métiers issus d'un processus de production traditionnel.

De la même manière, la fusion entre deux secteurs à rentabilité divergente (technologies et arts) entraîne la domination des acteurs non culturels. Par conséquent, seule la valeur économique est prise en considération dans les processus de production et de distribution. Ce qui entraîne l'écartement des objectifs artistiques, mais aussi l'uniformisation du produit. Ceci est clairement perceptible dans l'industrie cinématographique ou encore musicale, avec le renforcement du phénomène du « *star-système* » qui développe des systèmes de production et de consommation de masse et marginalise d'autres domaines moins populaires comme le cinéma d'auteurs, la musique classique... Toutefois, la technologie peut permettre aussi à certains petits producteurs artistiques de pénétrer les réseaux de distribution tout en évitant les barrières habituelles.

B. La théorie de la longue traîne

²⁰⁴ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture, op. cit.*, p. 83.

À travers cette théorie, Chris ANDERSON²⁰⁵ pose le problème suivant : quel est le sort des produits abandonnés ou faisant l'objet de tirage réduit, qui ont un public, mais qui est géographiquement trop éparpillé pour constituer un marché ?

Selon la théorie de la longue traîne, la revente de ces produits ne peut s'effectuer qu'à travers un catalogue très riche. Or, le commerce électronique semble être la solution idéale puisqu'il permet de stocker une quantité importante de produits tout en rassemblant les consommateurs sur une seule plateforme. Ce qui permet de créer un marché, pouvant à la fois vendre et amortir les coûts des produits à écoulement lent. Ainsi selon l'auteur, la vente de ces « petits produits » pourrait être plus rentable que celle des « *best-sellers* »²⁰⁶.

De ce fait, les conséquences culturelles sont importantes. En effet, les systèmes traditionnels de vente sont très onéreux en matière de stockage et de distribution, ce qui avait pour effet d'avantager les produits les plus populaires. Ainsi, en dépassant ce problème, les goûts les plus minoritaires seront à la fois représentés et satisfaits. Ce qui a pour effet d'atténuer le sentiment d'une prédominance abusive des produits de masse dans le marché.

Néanmoins, il est à souligner que plus le produit est minoritaire, moins le consommateur dispose d'information à son égard. Dans cette situation, C. ANDERSON fait également appel à la capacité d'internet de stocker et de diffuser des informations sur toutes sortes de biens culturels, en proposant une liste de produits ayant un rapport avec de précédentes recherches ou commandes.

Enfin, cette théorie a été empiriquement vérifiée par A. ELBERSE et F. OBERHOLZER-GEE en 2006²⁰⁷. Ces deux chercheurs se sont basés sur les ventes de vidéo entre 2000 et 2005. Ainsi, les résultats récoltés démontrent que le nombre de titres qui ne se sont vendus qu'à quelques exemplaires a doublé. Tandis que celui des titres invendus a quadruplé, tout en remarquant une nette concentration des grandes ventes sur un nombre très restreint de titres. La conclusion avancée par les auteurs est alors, dans l'hypothèse d'une réelle existence de la

²⁰⁵ Cette théorie a été proposée par Chris ANDERSON en 2004, lorsqu'il était rédacteur en chef du magazine «Wired». Il mène alors une étude sur les parts de marché des grandes entreprises spécialisées dans la vente par internet comme Amazone ou Netflix. Les résultats de ses recherches sont publiés en 2004 sous forme d'un article, puis d'un livre portant le nom de « *The long trail* » en juillet 2006.

²⁰⁶ ANDERSON, C., *The long trail*, http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html?pg=1&topic=tail&topic_set=.

²⁰⁷ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 84.

longue traîne, elle se concentrerait sur les grands succès (*best-sellers*). Quant aux œuvres dites marginales, elles souffrent toujours d'un manque d'écoulement malgré la généralisation du commerce électronique et la diversification des catalogues.

3. L'exposition

Comme il a été signalé plus haut, ce mode de transmission concerne des biens culturels non marchands. En somme, contrairement à l'étape de la diffusion et/ou de la distribution, celle de l'exposition intègre des produits qui ne sont pas acheminés du producteur aux consommateurs, mais qui sont plutôt exhibés dans des lieux précis (musées, galeries et sites du patrimoine) accessibles au public.

D'une manière générale, la phase de l'exposition suscite un double intérêt académique. D'abord celui de la sociologie, qui s'intéresse aux différents effets que peuvent engendrer les institutions d'exposition, mais aussi les biens culturels présentés sur les différentes tranches de la société. Ce domaine de recherche examine également les multiples classifications sociales du public et les facteurs de son évolution. L'économie quant à elle étudie les organismes d'exposition à travers : la valeur qu'ils génèrent, les difficultés économiques et structurelles qu'ils affrontent, leur mode de gestion... etc.

Ainsi, l'attention portée (que ça soit par les individus, les pouvoirs publics, les chercheurs, les académiciens, les organisations...) aux musées, galeries et sites du patrimoine a pour source la nature des produits qui y sont exposés. En effet, il s'agit de biens culturels d'exception, portant une importante valeur immatérielle (culturelle, historique, symbolique, spirituelle ou esthétique). De plus, hormis tous les autres biens produits dans le cycle culturel, ceux sujets à l'exposition ont pour particularité d'être uniques, ce qui leur procure une valeur économique inestimable.

Cette présente section a pour but d'étudier la place (économique, sociale et culturelles) de deux formes d'institutions dédiées à l'exposition.

3.1. L'institution muséale

Dans son ouvrage « *Economics and culture* », D.THROSBY affirme que l'interprétation du mot « musée » peut différer d'un individu à un autre de la manière suivante :²⁰⁸

- pour les personnes communes, il est question d'un lieu de regroupement et d'exposition de différentes œuvres d'art ;
- l'artiste pour sa part le considère telle une institution de consécration d'une carrière ou d'une œuvre ;
- les historiens de l'art, considèrent généralement que le musée comme une référence majeure au sujet de leur travail ;
- les muséologues jugent que cette institution joue un rôle crucial dans la transmission du savoir et de la sensibilité culturelle et artistique à l'ensemble de la communauté ;
- les urbanistes estiment qu'un musée représente un point culminant pour la structure d'une ville ;
- pour les architectes, le musée est un des projets les plus implorants dans une carrière.

Aussi, d'après l'économiste l'institution muséale représenterait :

« Une entreprise non lucrative, motivée par un sujet et une fonction objective complexes et à valeurs multiples des contraintes économiques et non économiques. »²⁰⁹

En ces termes, le caractère économique de cette institution dévoilé par son aspect non lucratif la distinguant des autres structures est présent dans la majorité des interprétations économiques. À cet effet, F.BENHAMOU soutient que la différence entre les musées est les galeries d'art, c'est que les premiers comportent une notion non marchande et un objectif non lucratif.²¹⁰

Ces dernières définitions signifient-elles qu'il n'existe pas de valeur économique pour un musée ?

A. La valeur d'un musée

²⁰⁸ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 35.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 50.

1 La valeur économique

Si comme affirment plusieurs spécialistes, on ne peut accorder de valeur marchande aux œuvres exposées et stockées dans un musée, comment estimer la valeur économique de ce dernier ?

D'après les économistes de l'art, l'une des valeurs économiques d'un musée est représentée par ce qui est appelé « l'actif immobilier »²¹¹. Ajoutons à ceci le fait, qu'une institution muséale offre usuellement un ensemble de services plus ou moins lucratifs, qui se divisent en trois catégories :

- Les services privés :

Comme l'indique leur nom, ils sont destinés aux personnes qui en tirent des bénéfices directs. Sur le plan économique, la rentabilité d'un musée est estimée premièrement à travers le montant total des recettes de guichet²¹² et ensuite par « les consommations liées » assurées au sein de l'institution et qui concernent : les produits dérivés, la restauration, les frais de parking...²¹³

À côté de cela, les musées proposent des services à caractère mixtes comme l'instruction de groupes ou encore les guides et la médiation. Ces services génèrent des bénéfices à la fois privés et publics, puisqu'ils permettent une meilleure compréhension du musée et de ses œuvres et augmentent par cet effet le nombre de visiteurs.

Enfin, certaines institutions muséales offrent des services spécialisés dirigés vers les collectionneurs et qui concernent particulièrement la conservation et la restauration d'œuvres d'art.

- Les biens publics :

L'existence même d'un musée peut être considérée comme une importante source de « bénéfices communautaires généralisés ». Ceci dépend généralement de sa taille, de son emplacement, de sa réputation ainsi que du degré de célébrité des œuvres et des artistes qui y sont exposés. Ainsi, ces rendements sont estimables par rapport au

²¹¹ Physiquement parlant le musée est un bâtiment établi dans un lieu particulier, par conséquent il est similaire à n'importe quel autre bien immobilier en termes de valeur financière. Cependant, si ce dernier est bâti sur un site historique ou culturel, la valeur économique du musée est alors considérée comme une valeur nationale, par conséquent, ni l'enceinte du musée ni le site en question ne devraient faire l'objet d'une quelconque transaction.

²¹² Il équivaut au prix moyen d'un ticket d'entrée divisé par le nombre de visiteurs dans une période donnée.

²¹³ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 36.

nombre de touristes (étrangers, régionaux et locaux), mais aussi au niveau d'exportation de certains musées comme le Louvre ou encore le musée Guggenheim.²¹⁴

Par ailleurs, pour D. THROSBY les avantages économiques à caractère public ne se limitent pas à ces deux facteurs, puisqu'ils peuvent également être représentés par :²¹⁵

- la contribution au débat public sur l'art et la culture ;
 - la formation d'une identité culturelle ou humaine ;
 - la stimulation de la créativité et de la production d'œuvres ;
 - la sensation d'avoir une option ou un choix de visiter un musée dans l'immédiat ou dans le futur ;
 - le sentiment de léguer des œuvres du passé et du présent aux générations futures ;
 - l'augmentation du niveau de sensibilité et de connaissances artistiques et culturelles au niveau de la communauté ;
 - la connexion aux autres cultures, qu'il s'agisse des locaux qui découvrent des cultures extérieures ou encore pour les visiteurs étrangers qui découvrent une culture locale ;
 - la satisfaction et le bien-être que procure la vie au quotidien dans un paysage culturel ;
 - la relation qu'entretient l'institution muséale avec le domaine de la recherche qui contribue au domaine public, puisqu'elle est génératrice d'emploi (académiciens, restaurateurs et autres spécialistes).²¹⁶
- Les externalités :
- Elles sont définies des effets économiques imprévus pouvant être bénéfiques ou désavantageux. En ce qui concerne secteur culturel, les externalités sont généralement considérées comme avantageuses, puisque l'existence par exemple d'un musée dans

²¹⁴ Il existe cinq musées portant le nom « Guggenheim » dans le monde: Salomon R. Guggenheim et Guggenheim Museum SoHo à New YORK (États-Unis), Guggenheim Museum à Bilbao (Espagne), Deutsche Guggenheim à Berlin (Allemagne) et le Peggy Guggenheim Collection à Venise (Italie).

²¹⁵ Ibid. P 37.

²¹⁶ Dans ce cas précis l'évaluation ou l'appréciation des bénéfices d'un bien public issu de la recherche est connue pour être difficile. En théorie on identifie les effets à partir d'un prix assigné, mais en pratique ces bénéfices sont seulement mesurés par rapport aux coûts des *inputs* ayant servi à leur production.

une zone urbaine peut être génératrice d'emploi et de ressources touristiques. Ce qui peut être capital dans l'évaluation économique au niveau régional, local ou national.²¹⁷

Néanmoins, la conceptualisation de mesures d'évaluation, d'identification et d'estimation de la valeur nette de ces externalités est une opération d'une extrême complexité. Par conséquent, dans un projet d'habilitation urbaine il est rare que les investisseurs (publics ou privés) prennent en considération ce genre d'effets dans leur estimation des coûts et bénéfices du projet. Puisque ces mêmes externalités peuvent être utilisées comme arguments pour n'importe quel autre projet similaire.

2 La valeur culturelle

Il est souvent difficile de déterminer la valeur culturelle d'un musée d'une manière complètement objective. Pour faciliter cette opération, D. THROSBY distingue entre le contenu et le cadre institutionnel du musée.

- **Le contenu**

Il s'agit des biens (stockés ou exposés) abrités par le musée. Pour certaines personnes, la valeur culturelle est intrinsèquement présente dans chaque œuvre, s'accroissant au fil des années et des expositions. Cependant, il ne faut pas oublier qu'en tant qu'artefact, l'œuvre artistique est sujette à une appréciation individuelle, subjective ou bien encore influencée par les modes et les tendances.

Il est aussi important de rappeler qu'une grande partie du contenu d'un musée (toutes les œuvres stockées, conservées, en restauration...) ne peut être soumise à une évaluation culturelle. Puisque la valeur culturelle est gérée uniquement en cas d'exposition de l'œuvre. Cependant, comment la valeur culturelle des œuvres exposées est-elle évaluée ?

De manière générale, cette valeur peut être estimée au niveau de l'individu comme au niveau de la société. Aussi, cette valeur peut aussi être attribuée par des agents de légitimation qui s'appuient sur des critères esthétiques (les critiques et réactions suscitées à travers des normes esthétiques spécifiques), historiques (le poids du travail artistique sur l'histoire de l'art), mais aussi sociaux (la relation entre les œuvres et la

²¹⁷ *Ibid.* P 38.

société, le message qu'elle porte par rapport à l'organisation sociale et aux structures politiques).²¹⁸

- Le cadre institutionnel

À côté de la valeur culturelle générée par les œuvres, le musée en tant que structure artistique produit aussi de la valeur culturelle par sa simple existence. Cependant, il est important de souligner que cette valeur dépasse l'installation physique du musée, en intégrant les moyens déployés pour transmettre le sens symbolique, esthétique, historique... à travers l'expérience individuelle ou sociale.²¹⁹

La fonction architecturale d'un musée peut être considérée comme productrice de valeur culturelle. Dans le sens où certains bâtiments muséaux sont considérés comme des chefs-d'œuvre par rapport à leur style de construction ou bien encore au degré de célébrité des architectes qui les conçoivent.²²⁰

Pour finir, s'il est plus ou moins facile d'établir une valeur économique d'un musée grâce à l'existence d'un fondement commun, sa valeur culturelle quant à elle dispose très peu de facteurs de jugement ce qui complique son estimation.

B. Le public face aux œuvres exposées

Chez P. BOURDIEU, l'exposition muséale peut être considérée comme une « loi » représentant une exception à celle de la diffusion artistique, dans laquelle on accorde parcimonieusement d'importance au style ou au message délivré.

Parallèlement, la qualité et le niveau de réception sont liés à un certain nombre d'agents représentés par les archétypes de perception, d'avis et d'appréciation. Aussi, ces facteurs sont déterminants pour la relation entre la qualité, l'information délivrée et la structure du public. De cette manière, chaque individu réceptionnant l'information et le message délivrés par l'œuvre de manière est rattaché à d'autres personnes ayant le même niveau d'éducation et le même statut social pour former un groupe de perception.²²¹

²¹⁸ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 39.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

²²⁰ Aujourd'hui, les visiteurs des musées s'intéressent aux collections, aux œuvres et aux artistes exposés mais aussi à l'esthétisme du bâtiment et à son architecte.

²²¹ BOURDIEU, P. et DARBEL, A., *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, Paris, Edition de Minuit, 1969, p. 116.

Le sociologue explique également que l'appréciation de ce genre de messages ou simplement la visite du musée ne dépend pas uniquement du statut social ou du niveau d'étude. Ainsi, il existe dans la société un corps social qui fait pression sur les autres individus et qui en même temps établit les normes conventionnelles à travers des expressions communes telles : avez-vous lu ? Il est impératif de voir, il est important d'avoir préalablement visité tel endroit ou tel musée...

Ainsi, ce groupe est considéré comme une instance de légitimation puisqu'il intègre des critiques, des académiciens, des universitaires, des jurys de prix littéraires et artistiques... qui exercent une influence et une autorité considérables en matière d'art et de culture.²²²

1 Les modes de réception

En dépit de tous les autres modèles, B. PEQUIGNOT se base sur les trois modes de réception suivants : ²²³

- Les critiques d'art : considérés comme les spécialistes du domaine. Ils jouent un rôle important, notamment en ce qui concerne la célébrité d'une œuvre ou d'un artiste. Ces critiques s'expriment à travers leurs métiers en tant qu'écrivains, journalistes, chroniqueurs dans des rubriques ou émissions spécialisées, historiens d'arts, conservateurs, philosophent...

Aussi, les critiques se différencient des autres segments du public par leur expérience, leur savoir-faire et leur spécialisation (certifiés dans la majorité du temps par un diplôme reconnu par les différentes instances sociales et administratives). Ceci leur octroie un important pouvoir de jugement sur les œuvres ainsi que sur les artistes. Toutefois, malgré leur importance et leur immixtion à tous les niveaux des disciplines artistiques. L'action de ces médiateurs peut avoir des conséquences néfastes sur le travail des artistes et parfois même sur leur carrière²²⁴. Ajoutons à ceci, le fait qu'il existe parfois un effet d'antinomie entre l'avis des critiques et la réaction du public (dans les deux sens).

- « Le rejet » : B. PEQUIGNOT s'appuie sur la rhétorique de N.HEINICH qui souligne la réaction négative du public par le biais de l'indignation, la dérision ou le sarcasme

²²² Il sont appelés « *style leaders* » ou encore « *taste makers* ».

²²³ PEQUIGNOT, B., *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 60.

²²⁴ D'où la formation d'un mouvement artistique « libre », qui considère que seul le public peut avoir cette légitimité de jugement sur les œuvres et les artistes.

pour exprimer son incompréhension vis-à-vis d'une œuvre. Parfois, le « rejet » peut être d'une impétuosité notable allant jusqu'à l'atteinte physique d'une œuvre ou même d'un artiste.²²⁵

Enfin, d'une manière plus pondérée, le « rejet » le plus répandu est celui de la protestation et la contestation des riverains par rapport aux œuvres exposées dans l'espace public, qu'elles soient officielles ou non (graffitis, tags...).

- Le public « expert » : selon l'auteur, il s'agit d'une pratique récente consistant à impliquer le public d'une manière directe dans l'appréciation et le jugement artistique.²²⁶ De cette manière, cette tendance à accorder un « prix du public » s'est grécisée sur l'ensemble des domaines culturels et artistiques. Mais, il est important de noter que son amplification a pour principale source les médias (et spécialement la télévision) qui par le biais d'émissions de télé-réalité ou de télé-crochet ont réussi à imposer ce mode réception.²²⁷
- Ce troisième mode est plutôt considéré comme une tendance visant à impliquer le public d'une manière directe dans le jugement d'une œuvre (comme le prix Goncourt des lycéens). Cette tendance du « prix du public » s'est étendue sur tous les secteurs culturels et artistiques tels la musique, le cinéma, la littérature et bien d'autres. Mais c'est la télévision qui utilise le plus ce mode de jugement, avec l'apparition et la vaste propagation de la télé-réalité durant ces dernières années. Pour finir, ce troisième mode vise à créer une certaine proximité entre l'artiste et le public (largement revendiqué par un certain nombre d'artistes pour contrer le jugement des critiques). Cependant, parfois le public ne joue aucun rôle dans la reconnaissance artistique de l'artiste ou de l'œuvre. Précisément, quand ce « public juge » ne constitue qu'un échantillon peu représentatif du large public.

2 L'offre et le public

²²⁵ Ces atteintes ne sont pas uniquement propres au domaine des arts plastiques. D'autres actes comme le sifflement, la projection d'objet, le claquement des sièges, les houements,... lors de spectacles, projections et autres concerts sont considérés comme une violence directe pratiquée contre l'œuvre ou l'artiste.

²²⁶ PEQUIGNOT, B., *Sociologie des arts*, op. cit., p. 62.

²²⁷ Ce dernier mode représente parfois une réelle problématique, puisque le jugement et la reconnaissance du public est parfaitement illusoire, car l'artiste et l'œuvre doivent passer par les structures de légitimation classiques. Sans oublier le fait que « le public expert » ne représente qu'un petit échantillon des consommateurs.

P. BOUDIEU affirme que la qualité de l'offre d'un musée dépend de deux indicateurs de jugement. D'abord du prestige des œuvres exposées, mais surtout l'inhérence des informations fournies par l'institution muséale sur l'exposition et les travaux.²²⁸ Aussi, selon l'auteur, l'homogénéité des collections et des thèmes d'exposition peut jouer un rôle décisif sur la qualité de l'offre, puisqu'elle permet au musée de proposer des thèmes d'exposition en concordance avec le niveau social et le degré d'étude des visiteurs.²²⁹

En outre, les responsables des musées exploitent de plus en plus ce second point. En d'autres termes, les études empiriques démontrent d'un côté que le « public fidèle » aux structures muséales est majoritairement composé par une classe sociale aisée et cultivée. Néanmoins, la monotonie des œuvres ou des informations est un élément rebutant pour cette catégorie de consommateurs qui est déjà très familiarisée aux « arts cultivés ». Par conséquent, les modes d'information et d'attraction utilisés par les responsables doivent être subtils et d'un certain degré intellectuel et esthétique.

D'un autre côté, les classes sociales modestes (qui n'ont pas la même socialisation artistique que la précédente) utilisent de leur part les moyens de communication et d'information « populaires » (la télévision, la radio...) pour constituer leurs connaissances autour d'une œuvre, d'un artiste ou d'une exposition en particulier et par la même occasion d'élever leur niveau culturel.²³⁰

Cependant, la question qui peut se poser dans cette situation est la suivante : si les musées de renoms ont pour principale stratégie d'acquérir et d'exposer les œuvres les plus prestigieuses et les plus sophistiquées, comment procèdent-ils pour les rendre plus accessibles à cette seconde tranche de public ?

²²⁸ Dans cette optique, même si un musée expose des œuvres de renoms, l'absence ou le manque d'information les concernant peuvent valoir à une exposition ou à un musée la qualification de « mauvaise qualité ».

²²⁹ Selon l'enquête menée par P. BOUDIEU durant les années 1960 et publiée dans son livre « l'amour de l'art », les musées qui exposent des peintures, sculptures, des objets folkloriques ainsi que des souvenirs historiques attireraient plus les individus issus de la classe moyenne. Quant aux classes populaires, elles échappent à ce genre de catégorisation puisque leur fréquentation ne semble pas être liée à un facteur particulier et dépend juste du hasard et non de l'information relative aux collections.

²³⁰ BOUDIEU, P. et DARBEL, A., *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, op. cit., p. 131.

Selon l'auteur, afin de s'assurer d'une réception optimale des œuvres exposées, il est important de les accompagner d'une sorte de code de déchiffrage présenté sous forme textuelle ou orale. Cependant, malgré l'importance d'une telle mesure pour les catégories les moins habituées à la visite de ce genre d'institution, il est aisé de constater que plusieurs musées souffrent d'un manque sensible de ce genre d'outils. Dans ces circonstances, l'explication fournie par les directeurs et les conservateurs est que l'information aurait pour effet de détourner le visiteur de la contemplation de l'œuvre, mais en réalité seul un long processus d'apprentissage et de familiarisation avec les œuvres développé grâce à une fréquentation régulière des musées peut permettre au récepteur de décoder d'une manière systématique le sens artistique, esthétique, symbolique, historique... du travail artistique.

Pour résumer, l'exposition muséale concerne deux sortes de public. La première grâce à un héritage artistique s'intéresse à l'aspect esthétique et à la contemplation de l'œuvre sans se focaliser sur les informations fournies. La seconde quant à elle, dans l'objectif de combler son manque de socialisation culturelle, attache plus d'importance aux différents renseignements historiques ou techniques. Les responsables des musées de leur part adoptent une stratégie qui est généralement en faveur du développement d'un aspect « nobiliaire » du musée et de son public. Aussi, il est important de souligner que ce genre de politiques ne vise nullement l'exclusion ou la marginalisation des classes sociales populaires, puisqu'il tend seulement à préserver l'essence de « haute culture » empreignant les musées et les œuvres exposées.²³¹

Par ailleurs, certains spécialistes des questions muséales comme W.POMMEREHNE et B.FREY vont plus loin en estimant que les politiques dirigées vers l'aristocratie des musées ont pour origine le pouvoir excessif dont disposent les directeurs et les conservateurs de musée.²³² Ainsi, d'après les deux auteurs ces derniers ont pour unique préoccupation le jugement de leur environnement professionnel, ce qui se répercute sur les pratiques de gestion adoptées, dans lesquelles :

²³¹ *Ibid.*, p. 140.

²³² POMMEREHNE, W. et FREY, B., *La culture a-t-elle un prix?*, *op. cit.*, p. 112.

- il existe un manque d'effort considérable en ce qui concerne l'organisation d'expositions dirigées vers les catégories sociales populaires, qui représentent pourtant la majorité du public ;²³³
- les informations accompagnant l'œuvre sont dans la plupart des cas de mauvaise qualité et peu détaillés. De ce fait, elles ne permettent pas aux visiteurs les moins aguerris de déchiffrer les œuvres les plus complexes ;
- la structure de la majorité des musées en terme d'exiguïté de réception et de manques d'espace de repos, de restauration ou de vente de souvenir est mal adaptée à la réception à un grand nombre de visiteurs.²³⁴

Pour finir, la gestion muséale fait face à une série de paradoxes. Premièrement, la valeur culturelle générée par l'institution en matière d'externalités et de bénéfices publics d'une part et son aspect élitiste d'une autre. Ensuite, la valeur du musée en tant que structure architecturale et celle des œuvres qu'il renferme. Sans oublier sa dépendance financière envers les institutions publiques et privées d'une autre²³⁵. Enfin, les responsables des musées se cantonnent à une politique restrictive d'une part, et développent un modèle de musées « *superstar* » destiné au tourisme de masse. Conséquemment, les objectifs annoncés portent souvent une certaine forme de contradiction entre la « démocratisation de l'exposition » et la préservation de « l'art cultivé ».

3.2. Les monuments et sites culturels

Dans cette présente section, il est question des biens culturels matériels immobiliers considérés comme « patrimoine ». Aussi, cette dernière nomination tient de l'importance historique, culturelle, symbolique, architecturale, esthétique... de ces monuments et sites.

Cependant, l'utilisation du terme « patrimoine » dans cette situation peut renfermer une ambiguïté quant aux critères de qualification. C'est pour cette raison que la désignation d'un

²³³ Selon W. POMMEREHNE et B. FREY l'accroissement de la fréquentation de cette tranche ne peut être expliqué par une quelconque politique muséale, il s'agit seulement d'un pur hasard.

²³⁴ POMMEREHNE, W. et FREY, B., *La culture a-t-elle un prix?*, op. cit., p. 112.

²³⁵ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 50.

bien culturel comme patrimoine ne repose pas sur une liste exhaustive d'attributs spécifiques, mais d'un jugement porté par une catégorie de professionnels et d'experts légitimés par leur expérience, leur savoir-faire ou l'acquisition d'un diplôme délivré par les plus hautes instances.

Dans un sens pratique, les décisions relatives à la délimitation du « patrimoine » sont celles de l'État ou encore celles des organisations régionales et internationales, qui s'appuient principalement sur les conseils de personnes investies dans sa gestion et son administration. De ce fait, une fois les limites d'une définition consensuelle établies, elles servent principalement à protéger ce patrimoine culturel à travers les textes de loi et de régulation, les traités et les conventions.²³⁶

Dans ce sens, l'un des textes fondamentaux est la Convention de 1972 élaborée par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, les Sciences et la Culture (UNESCO), portant sur « la protection du patrimoine mondial culturel et naturel ». Qui détermine dans son article premier le patrimoine culturel comme suit :

- « les monuments : œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentale, éléments ou structures de caractère archéologique, inscriptions, grottes et groupes d'éléments, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science,
- les ensembles : groupes de constructions isolées ou réunies, qui, en raison de leur architecture, de leur unité, ou de leur intégration dans le paysage, ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science,
- les sites : œuvres de l'homme ou œuvre conjuguée de l'homme et de la nature, ainsi que les zones y compris les sites archéologiques qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, esthétique, ethnologique ou anthropologique. »²³⁷

À leur tour, les gouvernements définissent et délimitent l'ensemble des monuments, bâtiments et sites du patrimoine au niveau national. De cette manière, le rôle de l'État est pratiquement incontestable en ce qui concerne la gestion et la préservation de ce dernier, étant donné qu'il

²³⁶ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 75.

²³⁷ UNESCO, *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, 1972, p. 2.

comporte des caractéristiques historiques, symboliques, nationales, artistiques... l'assimilant à un bien public.²³⁸

Néanmoins, il n'est pas rare qu'un bâtiment ou un monument du patrimoine soit un bien privé. Dans cette situation, l'estimation scientifique, historique et même financière de ce dernier incombent aux pouvoirs publics, qui par ce genre de mesures évaluent l'importance du patrimoine en question par rapport à l'intérêt public.

Il est également important de souligner que l'intervention de l'État ne se limite pas à ce genre d'évaluation. La majorité des législations du monde prévoient des aides financières directes ou indirectes (par le biais des déductions fiscales) pour les propriétaires de ce genre de biens. Ainsi, l'objectif premier est la préservation du patrimoine national, et parfois même, son exposition au public comme c'est le cas en France. Où l'État, par le biais d'institutions spécialisées prend en charge ou bien participe financièrement aux travaux de restauration d'un bien privé, il peut obliger le propriétaire à ouvrir son bien aux visites du public (d'une manière gratuite ou payante).²³⁹

Pour certains économistes comme F.BENHAMOU, si l'intervention des pouvoirs publics permet de mettre en lumière la valeur culturelle du patrimoine, elle occulterait presque sa valeur marchande et économique. Dans ce cas, comment la valeur d'un monument ou d'un site du patrimoine peut-elle être évaluée ?

A. La valeur des monuments et des sites du patrimoine

Comme pour l'ensemble des biens et services intégrant le cycle culturel, le patrimoine²⁴⁰ renferme deux sortes de valeurs.

1 La valeur économique

L'économiste D. THROSBY analyse la valeur économique du patrimoine à travers l'identification de trois principales sources de valeur : la valeur d'usage, la valeur de non-usage ainsi que les externalités positives.²⁴¹

²³⁸ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture, op. cit.*, p. 56.

²³⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁴⁰ Le terme « patrimoine » utilisé dans cette section concerne particulièrement le patrimoine matériel immobile, ou immobilier.

- La valeur d'usage²⁴² : elle se reflète et se ressent d'une manière directe dans le marché, d'abord à travers l'expérience qui se traduit par le plaisir que peuvent ressentir les personnes en vivant ou en travaillant au sein d'un bâtiment du patrimoine. Ou encore, la valeur marchande du patrimoine, exprimée par le prix réel ou supposé de sa location (en tant qu'habitation ou commerce). Et enfin, par les frais d'accès aux sites du patrimoine qui concernent particulièrement les touristes.

Par conséquent, la valeur d'usage n'est évaluable qu'en cas d'exploitation économique ou commerciale du monument ou du site.

- La valeur de non-usage : à la différence de la valeur précédente, cette dernière ne s'exprime pas directement dans le marché. Étant donné que la disposition à payer des individus ne reflète pas une consommation directe des services, mais plutôt des facteurs non marchands comme : la simple existence d'un site ou d'un bâtiment du patrimoine dans leur paysage quotidien, l'option de pouvoir le visiter dans l'immédiat ou dans la future. Ou encore la possibilité de le léguer aux générations futures. Quant à son évaluation, l'économie de l'art s'inspire de celle de l'environnement en utilisant la Méthode d'Évaluation Contingente (MEC)²⁴³ pour mesurer les bénéfices non marchands qui découlent des monuments et des sites culturels et historiques.
- Les externalités positives : il s'agit d'un croisement entre les deux valeurs citées plus haut, puisqu'elles intègrent à la fois des caractéristiques d'usage et de non-usage. Aussi, même si les économistes affirment qu'il est parfaitement possible de mesurer économiquement de tels bénéfices. En réalité, il est difficile de construire des hypothèses de base les concernant, ce qui rend difficile l'application de la (MEC).

2 La valeur culturelle

²⁴¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 109.

²⁴² D. THROSBY définit la valeur d'usage comme : « une valeur qui est attribuable aux individus, ménages et sociétés par le biais d'une consommation directe des services liés au patrimoine ». Voir, *Ibid.*

²⁴³ Cette méthode s'applique par le biais d'un sondage pratiqué auprès d'individus ayant expérimenté d'une manière personnelle ce genre de bénéfices. Elle est également accompagnée par une base d'hypothèse sur le prix à payer, et la définition du paiement. Par conséquent, les personnes interrogées devraient alors répondre à des questions portant sur la contribution maximale qu'elles pourraient faire, et si elle se fait d'une manière fixe. Cependant, il est à noter que ce genre d'études peut manquer de précision puisqu'elle dépend d'une part, de la franchise des individus interrogés, qui pourraient mentir pour échapper à un éventuel paiement (le problème du clandestin). D'une autre part, la nature hypothétique des questions a un impact direct sur la précision des réponses récoltées. Voir, THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 82.

Comme il a été souligné plus haut, la valeur culturelle est un des plus importants arguments de la politique culturelle et des projets liés au patrimoine. Toutefois, il existe une discordance permanente entre les responsables politiques et les spécialistes (historiens et archéologues) en ce qui concerne l'élément déterminant lors de la prise de décision relative aux projets du patrimoine (restauration, valorisation, fouilles...). De cette manière, les pouvoirs publics se basent sur la valeur économique par une évaluation coûts/bénéfices des travaux engagés²⁴⁴. Les académiciens et les chercheurs de leur part préfèrent s'appuyer sur la valeur culturelle du patrimoine qui selon eux, offre une perspective historique plus élargie par rapport à l'organisation sociale, économique, militaire et culturelle des générations précédentes.²⁴⁵

Par ailleurs, la valeur culturelle d'un monument ou d'un site du patrimoine peut avoir plusieurs dimensions et caractéristiques. Ce qui renforce d'une part la nécessité de les préserver et de les entretenir. Et multiplie d'une autre les bénéfices profitables à la communauté et aux individus. Dès lors, ces dimensions peuvent se traduire par :

- la valeur esthétique : considérée parfois comme un élément inhérent uniquement dans le cas d'une consommation directe (la visite ou la vue). Toutefois, il est important de rappeler que la beauté qu'affiche le patrimoine a une forte relation avec le paysage qui l'entoure ;
- la valeur spirituelle : il existe beaucoup de sites ou de monuments patrimoniaux renfermant un sens religieux, spirituel ou culturel particulier. De cette manière, cette forme de valeur peut à la fois renforcer les liens unissant une communauté particulière, mais servir aussi de point de connexion avec les autres communautés ;
- la valeur sociale : c'est à travers la définition de la culture qu'apparaît le rôle de la valeur sociale du patrimoine qui consiste particulièrement à renforcer la stabilité et à la cohésion dans la société ;²⁴⁶

²⁴⁴ Comme l'explique D.THROSBY, il s'agit d'une méthode s'appuyant sur une comparaison entre les frais engagés (financements directs et indirects, subventions, aides,...) ainsi que les bénéfices (basés sur les facteurs de valeurs précédemment cités) obtenus durant une période donnée. En d'autres termes, il est pratiquement question de retour d'investissement. Néanmoins, il est à noter que le délais d'évaluation doit être réduit à cause de la fluctuation de la valeur de la monnaie dans le temps. Aussi, ce genre d'estimation est parfois jugé comme imprécis en ce qui concerne la détermination des sites prioritaire.

²⁴⁵ PEACOCK, A. et REZZO, I., *The heritage game: economics, policy and practice*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 111.

²⁴⁶ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 85.

- la valeur historique : c'est la valeur la plus identifiable puisque le patrimoine désigne ce qui a été hérité du passé. Par conséquent, ce type de valeur offre dans une optique de durabilité une connectivité entre le passé, le présent et ce qui va être légué aux générations futures ;
- la valeur symbolique : elle offre aux individus et aux communautés le moyen d'interpréter leur identité et d'affirmer leur personnalité culturelle. Elle contient aussi une importante fonction éducative puisqu'elle instaure les fondements de la connaissance pour l'ensemble de la communauté ;
- la valeur de l'authenticité : l'aspect exceptionnel, réel et unique du site et du monument du patrimoine impose la protection de son intégrité en toutes circonstances ;
- la valeur de la localisation : chaque site ou monument est fortement rattaché à un lieu ou un paysage particulier. De ce fait, il est important de prendre en considération l'interrelation que peut avoir le patrimoine et sa location physique et géographique. Mais aussi, celle que peut avoir un ensemble de biens patrimoniaux, qui à son tour constitue une nouvelle forme de patrimoine (cités, villes... historiques ou culturelles).²⁴⁷

Enfin, il est important de souligner qu'il est très difficile d'établir une estimation chiffrée fiable en ce qui concerne la valeur culturelle de ce genre de biens. Dans certains cas, afin de faciliter ce genre d'évaluation, les spécialistes établissent une échelle de mesure de chaque attribut qui est par la suite convertie en scores. Or, l'interrelation entre ces différentes caractéristiques complique leur appréciation d'une manière individuelle. Néanmoins, grâce à leur importance ils sont pris en considération dans la plupart des décisions et projets liés au patrimoine.

B. Les monuments et sites du patrimoine dans le marché

Même si la Méthode d'Évaluation Contingente (MEC) est la plus généralisée en terme d'évaluation de la disposition des consommateurs à payer, elle est cependant très critiquée. Puisque d'une manière globale, il est rare qu'un consommateur se déplace pour voir un seul

²⁴⁷ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 113.

monument, ajoutons à ceci le fait que le prix estimatif déclaré par le consommateur est souvent dépendant des dépenses liées.

En outre, l'offre et la demande dans le domaine du patrimoine sont des éléments antinomiques. Dans le sens où la demande repose principalement sur les services tels la visite, l'apport éducatif, les différentes animations... L'offre pour sa part est établie à travers d'autres considérations parfaitement indépendantes de l'aménagement et des services disponibles.

1 L'offre

Afin d'explicitier le phénomène de l'offre dans le domaine du patrimoine A. PEACOCK se base sur la théorie de A. BECKRIAN supposant que le patrimoine est une sorte de services accessibles servant à accroître l'utilité des consommateurs. Et où les monuments, sites et autres biens culturels représentent des intrants économiques (*inputs*).²⁴⁸

Ainsi, ce postulat insinue que le consommateur produit ses propres utilités, il peut également remplacer les *inputs* existants par d'autres, et modifier la nature ou la localisation des *outputs* du patrimoine.²⁴⁹ De même, si cette situation paraissait invraisemblable par le passé, les effets de l'avancement technologique sur l'offre permettent aujourd'hui de profiter des *outputs* du patrimoine sans même se déplacer à travers les reproductions d'images, les vidéos des visites guidées de différents sites ou encore les visites interactives en 3 D.

Néanmoins, certaines propriétés de l'offre qui sont invariables :²⁵⁰

- la majorité des biens culturels ne sont pas produits dans l'objectif de garder une trace du passé (à l'exception des bâtiments publics et des mémoriaux). C'est les spécialistes (archéologues et historiens) qui identifient certains d'entre eux comme biens du

²⁴⁸ PEACOCK, A., « A future for the past: The political economy of heritage », in *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Edward Elgar, 1997, vol. II/I, p. 393.

²⁴⁹ En général, l'*output* est défini par certaines caractéristiques physiques (un litre de lait, une montre,...) ou par une similarité dans les services (services médicaux, légaux,...) impliquant qu'ils soient considérés par les consommateurs comme des substituts proches. L'*output* des artefacts historiques est associé à une gamme hétérogène d'objets allant des bâtiments historiques d'un lieu fixe, des ruines jusqu'aux peintures et sculptures mobiles.

²⁵⁰ PEACOCK, A., « A future for the past: The political economy of heritage », *op. cit.*, p. 393.

patrimoine grâce à leur important pouvoir de jugement octroyé par une reconnaissance publique. Ces experts ont aussi un rôle crucial dans le processus d'accumulation en faveur de leur position supérieure affirmée par les plus hautes instances publiques ;

- le stock des biens du patrimoine résulte d'une opération d'accumulation et non d'une production organisée. Ainsi, il ne peut subir aucune pression relative à la demande (individuelle ou collective). Cependant, cet effet ouvre la voie à de multiples pratiques illicites tels la falsification des œuvres d'art ou le pillage des sites archéologiques. Par conséquent, le premier objectif des pouvoirs publics consiste à élargir la gamme des services liés au patrimoine existant, ainsi que sa préservation et sa protection pour les générations futures. Ce qui justifie la reprise ou le rachat par l'État de certains biens privés ;²⁵¹
- les biens du patrimoine comportent de fortes caractéristiques de biens publics. Parmi ces attributs, on retrouve « l'indivisibilité » de l'offre, qui signifie que la jouissance ressentie lors de la contemplation d'un bien du patrimoine est différente d'un individu à un autre et ne peut en aucun cas restreindre celle des autres personnes. Conséquemment, si l'*output* individuel était mesuré lors de la visite d'un site historique, on remarquerait alors que les coûts de production diminuent au fur et à mesure que l'*output* augmente jusqu'à ce qu'il atteigne un point précis appelé le « point de congestion »²⁵². La deuxième caractéristique est la « non-exclusivité », se rapportant aux coûts d'exclusion et qui concernent les personnes qui refusent de payer pour les bâtiments situés dans la voie publique puisqu'ils estiment ne pas les apprécier ou ne ressentir aucun plaisir à les contempler.

2 La demande du patrimoine

Les différentes analyses du marché du patrimoine démontrent que la demande en ce qui concerne les services a nettement augmenté au fil des années. Dans certains cas, les dépenses liées à ce genre de services sont même considérées comme un article à part entière dans les dépenses des ménages et des individus. Cependant, une augmentation de

²⁵¹ Selon les politiques adoptées, les pouvoirs publics usent d'autres moyens pour protéger et préserver le patrimoine national, comme l'établissement de liste nationale, la restriction des ventes d'œuvres d'art (surtout à l'étranger), l'incitation fiscale obligeant les propriétaires à déclarer tout ce qui est en leur possession, le don des biens patrimoniaux contre une exonération d'impôts...

²⁵² Ce point de congestion constitue le moment durant lequel l'appréciation ou la vue d'un monument du patrimoine par un individu ne dérange et n'altère en rien la vue et l'appréciation des autres. Le même phénomène est ressenti lors des visites aux musées.

la demande doit toujours être suivie de celle de l'offre pour satisfaire les deux extrémités du marché. Aussi, l'État doit prendre des mesures spéciales en ce qui concerne par exemple le droit de possession et les lieux de propriétés, sans oublier une adaptation des institutions centrales et locales spécialisées.

À cet effet, A. PEACOCK et I. RIZZO considèrent qu'il est important d'étudier l'impact de l'évolution de la demande du patrimoine à travers le temps pour mieux comprendre son importance actuelle.²⁵³ Ils estiment ainsi que la demande en services du patrimoine est passée par trois étapes majeures :

- la première étape (s'est déroulée en l'Europe) a été développée par une couche sociale particulière, celle des aristocrates jouissant d'un important héritage artistique, éducatif et financier. L'engouement de cette catégorie pour les artefacts historiques était une conséquence de leur éducation et de leur rang économique et social, qui les introduisaient dans certains milieux leur permettant d'acquérir aisément ce genre de biens par le biais d'autres propriétaires privés, ou encore des autorités publiques à des prix de réserve relativement bas. Dès leur acquisition, ces achats étaient considérés comme des « biens de positionnement », ce qui veut dire qu'ils permettaient à leurs acquéreurs d'affirmer leur position et d'impressionner les autres personnes du même rang social ;
- la seconde étape est représentée par la généralisation de l'éducation publique, la croissance économique et l'expansion de l'industrialisation. À cette phase, on remarque une volonté motivée par diverses préoccupations comme l'éducation des couches les plus pauvres, l'accès culturel pour tous, mais aussi la volonté des entrepreneurs d'améliorer la formation de leurs artisans dans le domaine de la conception ;
- la troisième étape est la conservation du passé et de ses biens, associée à une montée de nationalisme impliquant la volonté de protéger l'identité nationale. Pour les auteurs, cette dernière étape n'est pas prise dans son sens péjoratif. Elle représente seulement une facette importante du comportement humain se traduisant par l'envie de préserver des artefacts témoignant de l'identité, le rang et la réputation d'une civilisation, un État ou une communauté pour les futures générations.

²⁵³ PEACOCK, A. et REZZO, I., *The heritage game: economics, policy and practice*, op. cit., p. 8.

À travers cette évolution, il est clair que c'est par le biais d'une transformation historique que certains biens se transforment en artefacts du patrimoine. Une fois cette phase atteinte, ils visent en premier à satisfaire la demande des couches les plus privilégiées ou à aider certains gouvernements à préserver leur identité. Aussi, l'effet cumulatif et non productif des stocks du patrimoine fait que la plupart de ces biens sont considérés comme des trésors du passé ce qui accentue d'un côté leur demande, ainsi que la production de contrefaçons et les trafics en tout genre d'un autre.²⁵⁴.

Enfin, la demande des biens du patrimoine a une grande influence sur la nature de l'offre. Étant donné que, face à une demande privée restrictive (ne permettant pas d'échanger ni d'exposer ce genre de biens au public), une demande collective (nettement plus importante) s'est rapidement développée au cours des dernières années. Cette dernière en se dirigeant de plus en plus vers les musées, les galeries et les sites historiques a pratiquement obligé les pouvoirs publics à renforcer leurs politiques d'acquisition de ce genre d'artefacts.

Pour clore ce chapitre, l'étape d'acheminement du bien culturel du producteur au consommateur se révèle d'une importance cruciale pour le cycle culturel, étant donné qu'elle représente le moment où le produit culturel est intégré dans le marché. À cet effet, ce dernier a subi de multiples transformations causées principalement par la progression des nouvelles technologies, mais aussi par les répercussions de la mondialisation.

Ainsi, la considération portée aux différents biens culturels (matériels et immatériels) dans le marché mondial est devenue une préoccupation majeure des autorités publiques, mais aussi de différents milieux artistiques, culturels et intellectuels. De cette façon, la question qui se pose est : le modèle économique de libre échange doit-il être appliqué sur l'ensemble des biens, où bien devrait-on considérer les produits culturels d'une manière singulière ? Et quelles sont les conséquences sur le cycle culturel ?

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

Pour commencer, la singularité des biens culturels a toujours dominé les négociations commerciales internationales²⁵⁵, ce qui a provoqué l'apparition de deux positions opposées qui ont lancé le débat mondial sur « l'exception culturelle ». Ainsi, d'une part, l'Europe (et spécifiquement la France) ainsi que d'autres pays comme le Canada réclament la nécessité de préserver les biens culturels des conséquences du marché de libre échange. Et les États-Unis qui d'une autre part soutiennent qu'une interférence dans la libre circulation des biens et services dans le marché représenterait une atteinte et une restriction antilibérale pour le choix du consommateur, ce qui se répercute directement sur la qualité de la production, mais aussi sur le bien-être économique.²⁵⁶

En pratique, l'intégration des produits culturels soumis à la diffusion ou à la distribution dans le marché international a des conséquences sur les deux extrémités du marché. D'abord, au niveau de la production, les exportations liées aux biens et services culturels peuvent être une source de bénéfices économiques considérables, permettant à leur tour de développer les industries culturelles nationales, mais aussi les différents réseaux de distribution et de diffusion.

Cependant, il est important de signaler que ces dernières retombées se produisent uniquement dans les pays où l'industrie culturelle connaît un développement particulier ainsi qu'une importante capacité de s'introduire dans les autres marchés nationaux (c'est le cas des États-Unis). Ensuite, pour ce qui est de la consommation, vu que la notion culturelle s'est spécifiquement renforcée dans la vie quotidienne des individus et des groupes communautaires, l'identité au niveau national ou local pourrait subir une acculturation ou encore une mutation, si elle était exposée à l'influence d'une ou de plusieurs cultures hégémoniques.²⁵⁷

²⁵⁵ Du point de vue historique, il y a trois étapes majeures : premièrement les négociations qui ont abouti au remplacement de l'Accord Général sur les Tarifs Douaniers et le Commerce (GAAT) par l'Organisation Mondiale du Commerce en 1994. Ensuite, la mise en place des Accords de Libre Echange Nord-Américains (NAFTA) en 1994. Et enfin, les négociations internes de l'Organisation de Coopération et de Développement Economique (OCDE) concernant les accords multilatéraux sur l'investissement, qui ont commencé en 1995 mais qui ne se sont jamais conclus.

²⁵⁶ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 203.

²⁵⁷ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 131.

Par ailleurs, il est à noter que ce débat oppose des pays occidentaux où la production et la consommation de tels biens est généralisée et encadrée par différentes mesures (politique, juridique, administratives...). Cependant, quels sont les effets sur pays en développement ?

Le manque d'infrastructures pour soutenir les marchés locaux des biens et services culturels, fait que la libre circulation dans le marché mondial peut représenter une réelle opportunité pour les différents acteurs du secteur culturel dans ce genre de pays. En effet, si nous prenons le secteur de la musique comme exemple, il est certain que les *majors* ainsi que les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) ont permis à certains artistes de bâtir une carrière internationale, de faire connaître certains styles musicaux, d'utiliser des circuits de diffusion et de distribution moins onéreux, mais aussi d'améliorer la qualité des biens produits. Ce qui profite forcément à l'économie locale.

Toutefois, il ne faut pas négliger l'impact de ces changements (qui représentent les outils majeurs de mondialisation) sur les cultures et les identités locales. En effet, l'influence des cultures dominantes a d'importantes répercussions sur les pays en développement, où il existe particulièrement des groupes culturels vulnérables et où les modes de vie et les codes symboliques, esthétiques, culturels et sociaux connaissent une importante mutation. Par conséquent, « la perte de l'identité » comme facteur anxiogène est doublement présente et instrumentalisée dans ce genre de pays. Enfin, les pouvoirs publics tentent de leur part d'attirer l'attention (au niveau mondial comme au niveau interne) sur la nécessité de préserver la culture nationale, en se focalisant particulièrement sur le secteur du patrimoine.

Chapitre 4 : La consommation culturelle

La consommation culturelle représente à la fois le dernier stade du cycle culturel, mais également la seconde extrémité du marché des biens et services culturels. Ainsi, si l'offre dépend essentiellement de la production culturelle qui évolue à travers un schéma économique classique. La demande culturelle quant à elle, repose entièrement sur le comportement des consommateurs qui est moins prévisible.

Il s'agit donc d'un élément difficile à maîtriser. Puisque d'une manière globale, le choix du consommateur pour n'importe quel produit subit l'influence de plusieurs facteurs (psychologiques, économiques, sociaux...) ce qui limite sensiblement la possibilité de le quantifier d'une manière précise ou encore de l'anticiper. En ce qui concerne la consommation des biens et services culturels, cette difficulté est décuplée, étant donné que le goût s'impose comme facteur majeur dans la détermination des choix du consommateur.

Ainsi, il existe une distinction entre les consommateurs et les acheteurs occasionnels des biens culturels. Les premiers y consacrent régulièrement du temps et de l'argent par amour de l'art. Quant aux seconds, ils le font exceptionnellement, lorsqu'ils apprécient un aspect culturel ou artistique en particulier de ce genre de biens.

Néanmoins, les économistes et les sociologues spécialisés dans le secteur artistique se sont intéressés de plus près au comportement des consommateurs culturels à travers une explication scientifique du phénomène de la consommation culturelle. Ce qui leur permet de dresser une classification de cette dernière, mais aussi d'identifier les différents facteurs l'influençant.

1. L'analyse socioéconomique de la consommation culturelle

Les économistes et les sociologues s'accordent dans leur définition et leur classification de la consommation culturelle sur le rôle prédominant du comportement de l'individu ou du groupe

dans le marché des biens et services culturels, ainsi que l'influence de certains éléments (internes et externes) sur le choix du consommateur.

1.1. Définition de la consommation culturelle

Tout d'abord, il est important de souligner qu'en plus de l'aspect économique, la consommation culturelle renferme des concepts attachés aux domaines sociologiques et psychologiques à cause de l'intégration des notions de « choix » et de « comportement », qui sont spécifiques aux personnes ou aux groupes sociaux.

Pour D. THROSBY,

*« La consommation culturelle pourrait être interprétée comme un processus conduisant à la satisfaction présente et à l'accumulation des connaissances et expériences affectant les consommations futures. »*²⁵⁸

Nous comprenons par cette définition que la consommation des biens culturels en terme économique est soumise à un processus d'accumulation. Par conséquent, les choix des futures consommations ne sont pas influencés par des effets psychologiques ou sociaux, puisque c'est l'addition des différentes expériences de consommation culturelles antérieures qui détermine le choix futur.

De leur part, les définitions sociologiques se basent plutôt sur les pratiques culturelles, pour analyser ce phénomène. De cette manière,

*« La consommation culturelle est l'expression du statut de l'individu. Il faut cependant se garder d'une appréciation trop limitative de cette relation entre consommation culturelle et statut social. Traditionnellement, la consommation culturelle peut être assimilée à une consommation ostentatoire qui a pour vocation de signifier le statut social. »*²⁵⁹

²⁵⁸ THROSBY, D., « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁹ LADWEIN, R., « Matérialisme et pratiques de loisirs culturels: investigations préliminaires auprès de lycéens », Dijon, EREM-IAE de Lille, 2001, p. 6.

Par conséquent, dans ce cas, le choix du consommateur est principalement guidé par son appartenance, son rang social²⁶⁰ ou encore son niveau d'éducation.

D'autres interprétations utilisent l'identification des caractéristiques spécifiques des biens et services culturels pour ensuite analyser leur impact sur la consommation culturelle. De cette manière, Y. EVRARD dresse une liste d'éléments qui permettraient de comprendre ce phénomène :²⁶¹

- l'expérience culturelle qui s'acquiert par une attribution de temps a une importante influence sur la consommation ;
- le bien culturel est par définition « original ». Conséquemment, il ne peut être reproduit d'une manière identique. De ce fait, comme pour l'ensemble des produits créatifs, il est créé à partir d'un modèle « prototype », qui sert à la production de copies ;²⁶²
- la consommation culturelle peut avoir pour unique motivation le « plaisir esthétique » sans forcément prendre en considération l'aspect fonctionnel du bien consommé ;
- même si le bien culturel ne peut être comparé ou jugé, il est néanmoins critiqué. Premièrement, par les agents de légitimation, puis par les consommateurs. Ce qui installe une double subjectivité (celles de l'auteur et du groupe de récepteurs) qui crée à son tour un système de communication symbolique entre les deux parties.
- La particularité du secteur artistique consiste en l'existence d'une gamme de biens uniques et durables, ce qui permet l'accroissement de leur valeur par le biais de l'évolution des goûts et des tendances dans la société.

1.2. Typologie de la consommation culturelle

Il existe de multiples classifications du phénomène de la consommation culturelle. Aussi, chaque typologie dépend d'un champ analytique particulier. Cette présente section se base sur

²⁶⁰ Selon les différentes formes artistiques, les consommateurs peuvent être regroupés sous forme de « public », ce qui est couramment utilisé pour les spectacles vivants. Ou bien considérés d'une manière beaucoup plus dispersée comme pour « la culture d'appartement ».

²⁶¹ EVRARD, Y., « Les statistiques face aux défis de la diversité culturelle dans un contexte de globalisation: comprendre le comportement de la consommation culturelle », Montréal, Observatoire de la culture et des communication du Québec et Institut des statistiques de l'UNESCO, 2002, p. 4.

²⁶² Pour les économistes la qualité des copies (par rapport au niveau de ressemblance et de correspondance au prototype) peut avoir des répercutions sur les producteurs comme sur les consommateurs des biens culturels.

la classification établie dans trois domaines distincts : la sociologie, la psychologie et l'économie.

A. Le statut social de consommateur

À travers cette catégorisation, l'élément social apparaît comme un indice fondamental pour déterminer le choix des individus. De cette manière, en matière de consommation des biens et services culturels, elle distingue principalement entre :²⁶³

- 1 La consommation statutaire** : relative à une certaine tranche d'individus appartenant à un rang social plus ou moins élevé, leur permettant d'être familiarisés avec les différents domaines culturels, mais aussi de pratiquer certaines activités artistiques. Dans ce groupe, les sociologues distinguent deux catégories de consommateurs. Premièrement, ceux qui ont acquis ce statut social par héritage familial (reproduction sociale). Pour qui la consommation de biens culturels représente une pratique naturelle et logique concordant à leur mode de vie. Ensuite, il y a les personnes qui ont atteint un rang social particulier en le conquérant (par le travail, ou par une autre pratique), pour qui la consommation culturelle est un moyen pour affirmer et indiquer leur nouvelle position sociale.
- 2 La consommation expérientielle** : concernant des personnes qui ne pratiquent pas d'activité culturelle à cause d'un manque de moyens financiers, ou encore l'absence d'une socialisation artistique due à leur rang social modeste. Ainsi, pour compenser ce manque, cette catégorie se dirige vers la consommation de loisirs culturels ou de culture de masse (lecture, télévision, cinéma...), considérés comme économiquement accessibles et symboliquement déchiffrables.

B. Les expériences psychologiques du consommateur

S'inspirant de la théorie de T. SCITOVSKY sur les « habitudes de consommation » développée dans son ouvrage « *The joyless economy* » (l'économie sans joie). M. BIANCHI distingue entre : ²⁶⁴

²⁶³ LADWEIN, R., « Matérialisme et pratiques de loisirs culturels: investigations préliminaires auprès de lycéens », *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁴ BIANCHI, M., « Time and preference in cultural consumption », in *Beyond price: Value in culture, economics and the arts*, Cambridge, Cambridge University press, 2008, p. 238.

- 1 **La consommation « défensive »** : se rapportant à des activités artistiques, qui semblent être stimulées par un élément particulier. Mais qui en réalité, sont uniquement pratiquées pour satisfaire des besoins de base, ou encore pour apaiser les effets d'une vie inconfortable ;
- 2 **La consommation « créative »** : indiquant la pratique d'activités culturelles stimulantes par des personnes foncièrement motivées. En conséquence, ce genre de consommation occasionne la production des plaisirs positifs issus d'une première expérience de lecture, de l'écoute inédite d'un morceau de musique, de la première expérience avec un instrument de musique...

Cette distinction est importante pour deux raisons. D'abord, comme l'indique T. SCITOVSKY les biens culturels sont intégrés dans une approche les considérant tels des stimulants²⁶⁵ d'une consommation de qualité. Cette dernière peut être définie comme une consommation produisant une élévation morale et spirituelle (pour les puritains), une augmentation du niveau des compétences²⁶⁶ permettant d'élever le statut social ainsi que les revenus, ou simplement une génération de plaisir.²⁶⁷

Ensuite, la relation entre la consommation défensive et la consommation créative peut être conflictuelle ou déséquilibrée. Puisque, dans le cas d'une augmentation des coûts ou une baisse du pouvoir d'achat, on remarque une nette baisse du niveau de la consommation créative, en réaction à l'accroissement de la consommation défensive. Ajoutons à ceci le fait que ce genre de contraintes ne se limite pas à l'aspect financier, mais peut également concerner la disponibilité (en matière de temps) ou encore les compétences de consommation (acquise par l'éducation et la connaissance).

C. La nature du bien culturel

²⁶⁵ Pour T. SCITOVSKY, la stimulation est générée par la nouveauté qui doit être modérée pour obtenir une consommation satisfaisante. Puisque si le produit culturel est faible en terme de nouveauté, il est considéré comme ennuyeux. Et s'il est trop nouveau, il deviendrait alors compliqué pour les consommateurs.

²⁶⁶ L'auteur distingue entre les compétences de travail, représentées par l'acquisition d'un savoir-faire particulier, et les compétences artistiques ou culturelles permettant au consommateur de mieux comprendre une œuvre ou un domaine artistique.

²⁶⁷ SCITOVSKY, T., *The joyless economy: The psychology of human satisfaction*, 2nd éd., Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 228.

D. THROSBY classifie la consommation culturelle par rapport à la nature des biens culturels. Ainsi, les prix de marché sont potentiellement observables en ce qui concerne les biens privés, contrairement aux biens publics où il est impossible de désigner une valeur marchande.²⁶⁸

Toutefois, il est important d'indiquer l'existence de produits culturels mixtes, portant simultanément des attributs de biens privés et publics.²⁶⁹

1 La consommation individuelle des biens culturels privés : dans ce cas, les dépenses liées à la consommation culturelle sont parfaitement mesurables, ce qui permet de former une « fonction de la demande » relative aux biens culturels. En théorie, lorsqu'il est possible d'établir à la fois les fonctions de l'offre et de la demande, le marché est considéré comme étant en équilibre. Mais dans un sens pratique, le prix ne représente qu'un faible indicateur de la valeur, sans oublier la multitude d'autres facteurs interférant dans la formation de la valeur relative à ce genre de produits.

En ce qui concerne la demande, l'utilité de maximisation du consommateur est représentée dans le marché par un phénomène de cumulation (le goût), ce qui implique la nécessité de prendre en considération le facteur temps dans toute estimation.

En d'autres termes, la consommation culturelle représente une expérience qui contribue à la satisfaction immédiate, mais aussi à l'accumulation des connaissances et des compétences. De ce fait, les expériences antérieures et présentes sont le seul élément pouvant déterminer les consommations futures. Le prix pour sa part ne joue qu'un rôle mineur, puisque les conditions de sa formation dans le marché compétitif sont différentes pour ce qui est des biens culturels à cause de l'existence d'externalités au niveau de la production, mais aussi de la consommation.

2 La consommation collective des biens culturels publics : aujourd'hui grâce aux différentes méthodes économiques il est parfaitement possible d'estimer quantitativement la valeur d'un bien immatériel. En supposant d'abord que la demande de biens publics s'exprime à travers les circuits classiques du marché, pour pouvoir attribuer une valeur économique aux externalités.²⁷⁰ Une fois cette estimation établie, elle est associée au

²⁶⁸ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 23.

²⁶⁹ Par exemple une œuvre d'art produite par un artiste célèbre est considérée comme un bien privé, puisqu'elle est sujette aux transactions individuelles dans le marché. Mais une fois acquise par un musée et destinée à l'exposition publique, cette même œuvre est considérée comme un bien culturel public.

²⁷⁰ THROSBY, D., *Economics and culture*, op. cit., p. 26.

nombre des consommateurs pour calculer le montant total de la consommation, qui est à son tour comparé avec la somme des dépenses annexes. Notons que cette méthode permet à la fois de mesurer la consommation, mais aussi de savoir si l'offre est en adéquation avec la demande.

Enfin, il est important de souligner que cette dernière typologie n'a pas pour vocation de distinguer entre les différents consommateurs existant dans le marché. Mais plutôt de différencier entre les mesures économiques utilisées pour quantifier la consommation culturelle selon la nature du bien.

2. Les déterminants de la consommation

À travers les éléments exposés plus haut, il est évident que la consommation culturelle est influencée par divers facteurs hétérogènes et complexes, qui sont à la fois économiques, sociaux et psychologiques.

2.1. Le prix

Si pour l'ensemble des produits marchands, le prix représente un des déterminants majeurs dans le choix des consommateurs. Il est peu significatif dans le cas d'une consommation des biens culturels. Ainsi, si nous prenons comme exemple les arts de la scène, il est clair que le prix des billets ne peut être considéré tel un élément incitateur ou dissuasif pour le spectateur.²⁷¹

Conséquemment, le choix du spectateur est souvent dicté par la qualité du spectacle (le degré de célébrité des acteurs, du metteur en scène ou de la pièce jouée), les informations dont il dispose à propos du spectacle (l'avis des critiques et des experts) ou encore son degré d'appréciation et de déchiffrement du spectacle.²⁷²

Néanmoins, les économistes considèrent que le prix et le revenu ont un impact différent sur l'élasticité de la demande selon le type de biens culturels. De cette manière, le prix agit sur

²⁷¹ Le consommateur ne choisit pas un spectacle particulier parce que le prix du ticket est moins cher, mais parce qu'il a plus d'informations sur ce dernier.

²⁷² THROSBY, D., *Economics and culture, op. cit.*, p. 116.

l'élasticité de la demande des produits culturels de masse (industries culturelles, médias...). Quant au revenu, il influence plutôt l'élasticité de la consommation des biens culturels appartenant aux domaines de « l'art cultivé ». D'après D. THROSBY, ceci s'explique par la nature luxueuse de certains produits, le concept de loisir, mais aussi l'implication du niveau éducatif et social dans la notion des « goûts ».

A. Le rôle des prix dans la substitution de la consommation

La différence dans les prix peut être une explication logique au remplacement d'un bien par un autre. Néanmoins, cette hypothèse pourtant confirmée dans les autres domaines est réfutée en ce qui concerne les biens culturels.

Aussi, c'est à travers les arts du spectacle que certains économistes comme KELEJIAN et LAWERENCE ont démontré que l'élasticité de la demande n'est pas déterminé par le prix du billet, mais par l'ensemble des dépenses liées (transport, restauration, information...) qui sont parfois plus coûteuses que les dépenses directes. Par conséquent, il est impossible de substituer un spectacle à un autre pour des raisons de prix d'accès (puisque ce dernier n'est pas pris en considération par le spectateur), ni d'ailleurs les dépenses annexes (puisque elles ne changent pas par rapport au spectacle).

Par ailleurs, ce phénomène de substitution provoqué par le prix est plus perceptible au niveau des produits issus de l'industrie de l'art (livre, disque...) ²⁷³ Cependant, les études ont démontré que le consommateur ne commence à chercher une alternative que si le prix du produit a atteint un seuil particulier (qui est différent pour chaque consommateur). ²⁷⁴

B. L'effet du nuancement géographique des prix de la consommation culturelle

Si le contraste entre, les prix relatifs aux biens culturels industriels ne sont pas sensiblement élevés au niveau local. Les divergences entre pays sont parfois importantes et peuvent être expliquées par différents facteurs. Par exemple, au niveau européen en ce qui concerne le

²⁷³ On peut noter que la demande en cinéma et similaire à celle des arts de la scène en terme d'influence sur les prix des billets. En effet, de manière générale, l'accès à ce produit est délimité par un prix d'accès qui est généralement unique (le prix du billet n'a aucune relation avec le film diffusé). Par conséquent, le consommateur ne peut substituer la consommation d'un bien par une autre.

²⁷⁴ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, op. cit., p. 16.

domaine de l'édition, la faiblesse des prix des livres en Grande-Bretagne est explicable par la tendance dans ce pays à préférer l'édition de livres en format de poche (limitant les coûts de production). Par contre, les prix relativement élevés affichés en Allemagne et en Espagne sont dus à la domination des livres scientifiques et techniques qui sont plus onéreux en terme de production.

Concernant le cinéma, si les prix affichés au niveau national sont plus ou moins uniformes. L'étude menée en 1987, par le BIPE²⁷⁵ sur les prix des places de cinéma dans le monde²⁷⁶ a néanmoins démontré qu'il pouvait y avoir des écarts de prix très importants d'un pays à un autre. Cependant, il est important d'estimer la valeur du billet de cinéma à un prix réel (en parité de pouvoir d'achat).

Toutefois, cette étude a démontré que le prix du billet pouvait avoir un impact sur le nombre de fréquentations des salles de cinéma comme au Japon ou aux États-Unis. Mais, en étudiant une région comme l'Europe où l'ensemble des prix est quelque peu similaire, il apparaît que cette corrélation entre prix et taux de fréquentation se différencie d'un pays à un autre. Aussi, si l'augmentation des prix peut avoir une incidence négative sur la consommation, l'effet contraire ne se produit pas toujours, car les taux de consommation culturelle n'augmentent jamais à la suite d'une décroissance des prix.

2.2. Les goûts

Jusqu'à une récente période, le phénomène des « goûts » était considéré par l'économie comme une caractéristique immanente et innée, ce qui le rendait immensurable.

Cependant, la théorie néoclassique²⁷⁷ a permis de développer une nouvelle conception économique, appelée « la théorie du consommateur », qui suggère que :

²⁷⁵ BIPE : est une boîte de conseil en stratégie spécialisée dans la prévision économique et la perspective appliquée.

²⁷⁶ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 85.

²⁷⁷ La théorie néoclassique repose principalement sur l'hypothèse affirmant que le comportement de l'individu est responsable de l'ensemble des phénomènes économiques et sociaux, puisque ce dernier est régi par l'unique volonté de maximiser sa satisfaction et son profit par rapport aux ressources fournies (le concept de l'hédonisme).

« Les goûts sont semblables chez les individus, avec une variation dans les comportements causée par les différents prix fictifs des biens produits selon les fonctions de la production des ménages, dans laquelle les biens et services matériels, y compris les arts, sont considérés comme des inputs. Toutefois, le domaine de l'art peut être plus distingué dans cette théorie en étant dépendant. Dans le sens où une augmentation dans la consommation en art d'un individu va forcément augmenter sa consommation future. »²⁷⁸

Cette définition démontre que la consommation culturelle représente un thème important dans l'analyse néoclassique. D'ailleurs, pour A. MARSHALL (un des pères fondateurs de cette école) le goût pour la « bonne musique »²⁷⁹ est quelque chose que l'individu acquiert et qui augmente à chaque fois qu'il s'y expose. L'économiste considère aussi que l'augmentation dans la consommation avait pour source le changement des goûts.²⁸⁰

Plus tard, d'autres chercheurs comme G. BECKER et G. STIGLER ont cherché à vérifier cette théorie, en partant de l'hypothèse suivante : puisque la consommation de la musique s'accroît avec le temps, elle peut être considérée comme addictive et par conséquent, comparable à celle de certaines substances comme l'alcool, le tabac ou encore l'héroïne.²⁸¹

Or, dans leur conclusion, les deux économistes ont plusieurs points de divergence avec la théorie de A. MARSHALL. D'abord, s'il est évident que le goût pour la musique se développe par effet d'accoutumance (puisque'il s'accroît avec le temps) il ne faut pas néanmoins négliger l'effet de l'apprentissage. Ainsi, ce dernier élément est important pour G. BECKER et G. STIGLER puisque si l'on considérait que les goûts sont stables (vu qu'ils sont acquis), il est alors évident que c'est le niveau d'éducation qui permet d'augmenter l'utilité engendrée par la consommation musicale. En d'autres mots, l'initiation (offrant une

Cette théorie suppose aussi, que les individus sont parfaitement rationnels, vu la cohérence de leurs choix qui repose sur une comparaison entre les coûts et les bénéfices.

Néanmoins, cette théorie économique a été critiquée par d'autres économistes qui d'abord mettent en lumière le fait que le comportement humain est d'une extrême complexité, et qui ensuite, contestent la rationalité des individus. Puisque le choix de ces derniers dépend également de l'information qu'il possède et de l'interaction avec les différentes institutions.

²⁷⁸ THROSBY, D., « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁹ Ici le terme « bonne musique » désigne la musique classique ainsi que toute sorte de musiques dites « cultivées » en la distinguant de la musique populaire.

²⁸⁰ THROSBY, D., « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », *op. cit.*, p. 54.

²⁸¹ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, *op. cit.*, p. 87.

meilleure capacité d'appréciation) combinée à une consommation régulière d'un bien culturel crée un stock de connaissances qui permet de favoriser la consommation future tout en augmentant ses bénéfices.

Ensuite, au niveau des ménages les chercheurs affirment que ce n'est pas le changement des goûts qui a provoqué l'accroissement de la consommation artistique au fil du temps, mais plutôt la diminution du prix fictif de l'art. Qui s'est adapté à une généralisation dans l'acquisition des compétences, l'assimilation...

Par ailleurs, malgré la plausibilité de ces modèles théoriques, il est important de rappeler qu'ils ne parviennent pas à expliquer le phénomène de la formation des goûts ainsi que l'hétérogénéité de ces derniers. De cette manière, certains chercheurs en économie n'hésitent pas à faire appel aux autres sciences comme la sociologie ou la psychologie pour analyser le comportement des individus par rapport aux éléments influençant la formation de leurs goûts et de leurs choix.

A. L'expérimentation et l'évaluation d'un produit

D'une manière globale, l'évaluation d'un produit ²⁸² nécessite au préalable une expérimentation de ce dernier, qui se fait au fil des achats permettant au consommateur d'affirmer ses préférences. Cependant, les biens et services culturels font office d'exceptions, du moment où l'expérimentation ne peut se faire qu'une seule fois (on ne peut acheter le même film, livre ou CD à plusieurs reprises). ²⁸³

Conséquemment, l'évaluation d'un produit artistique se fait lors de sa première expérimentation, ce qui représente un facteur de risque pour le consommateur. Pourtant, il est possible de parvenir à une identification directe des caractéristiques d'un produit ²⁸⁴, grâce à un processus d'apprentissage qui s'applique à travers l'expérimentation d'autres biens apparentés ou connexes ²⁸⁵.

²⁸² Il existe deux types de biens culturels : d'abord les biens d'expérience, dont la qualité est connue par le biais d'expériences successives du consommateur. Ensuite, les biens nécessitant un processus de recherche d'information préalable à l'achat.

²⁸³ Il existe un phénomène opposé connu surtout auprès des adolescents, qui consiste en la fréquentation multiple des salles de cinéma pour voir le même film.

²⁸⁴ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 86.

²⁸⁵ Ces biens peuvent être l'œuvre d'un même créateur ou encore appartenant au même domaine ou style artistique.

Enfin, ce genre d'expérimentation favorise d'un côté l'accroissement de la consommation en quantité, et facilite la détection de la qualité d'un bien, d'un autre.

B. La recherche d'informations

Parfois, l'expérimentation d'autres biens culturels liés n'est pas possible. Dans cette situation, le consommateur recourt à la recherche d'informations pour pouvoir estimer la qualité du produit et limiter ainsi tous les risques. Néanmoins, pour éviter que cette recherche ne soit coûteuse en temps et en argent, il existe un système de « signaux » à travers lequel le choix du consommateur est dirigé par une série d'indices qui exprime approximativement les bénéfices potentiels.

Certains de ces signaux sont communs à tous les domaines économiques, comme ceux qui sont diffusés par les offreurs afin de véhiculer une certaine image du produit par le biais des médias et de la publicité. Néanmoins, il existe deux sortes de systèmes spécifiques aux biens culturels. Le premier se rapporte aux agents intermédiaires du marché (experts, critiques, commentateurs, spécialistes...). Quant au second, il représente un moyen à caractère officieux puisqu'il s'agit du phénomène « du bouche-à-oreille ».²⁸⁶ Par conséquent, ces éléments marquent la complexité de l'information concernant la structure des biens culturels.

Ainsi, afin d'expliquer la subtilité des produits culturels, en 1980 l'économiste R.A. McCAIN s'est inspiré du modèle de G. AKERLOF²⁸⁷ pour distinguer entre l'art complexe et l'art simple (en matière de structuration). De ce fait, selon McCAIN si l'estimation et l'évaluation des caractéristiques de complexité des biens incombait aux consommateurs, il y aurait alors premièrement un fort risque d'escroquerie pour les consommateurs les moins informés (un bien simple serait vendu au prix d'un bien complexe). Ensuite, la généralisation de la

²⁸⁶ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 88.

²⁸⁷ George AKERLOF a travaillé en 1971 sur le marché des voitures d'occasion, son hypothèse principale reposait sur l'existence d'une asymétrie dans la qualité des voitures échangées. La seule vraie information dont dispose l'acheteur potentiel est le prix de vente. Dans ce cas, l'acheteur ne peut obtenir une information exhaustive sur les caractéristiques du bien en raison de l'hétérogénéité des biens apparemment semblables. Dans la situation où l'acheteur ne peut faire la différence entre une bonne et une mauvaise voiture, toutes les deux peuvent être vendues au même prix. En conséquence, la plupart des voitures échangées sont de mauvaise qualité, tandis que celles qui sont de qualité supérieure seront consommées par des vendeurs potentiels.

demande en biens simples qui entraînerait la disparition du marché des produits à structure complexe.

Par conséquent, R.A McCAIN rejoint l'hypothèse de G. AKERLOF sur l'existence d'une asymétrie de l'information entre l'acheteur et le vendeur. Or, McCAIN note aussi une inégalité d'information entre les acheteurs, car certains sont simplement incapables de discerner la complexité d'un produit culturel.

Par ailleurs, l'application de la théorie d'AKERLOF dans le secteur de l'industrie de l'art a largement été critiquée. Puisque selon certains spécialistes, premièrement le retrait du marché d'un produit culturel (film, musique, livre...) de « mauvaise qualité » est simplement impossible. Ensuite, l'incertitude concernant la qualité du bien est aussi présente chez le consommateur que chez le producteur. Enfin, ce n'est pas au stade de la production qu'apparaît la qualité d'un produit. Cette dernière est façonnée selon des critères inconstants dépendant principalement de la réaction du public et du jugement des instances de légitimation.

Enfin, d'autres recherches ont également tenté d'explicitier l'asymétrie existant entre les acheteurs. De cette manière, X.DUPUIS détecte dans les biens musicaux une demande qui se forme autour de deux pôles : le produit à haut risque s'adressant à une minorité et le produit à faible risque qui est dirigé vers la généralité des consommateurs.²⁸⁸

Selon cette hypothèse, la demande ne se concentre pas sur les biens de modeste qualité, mais sur ceux qui sont à faibles risques (de bonne ou de mauvaise qualité), car il existe une abondance de l'information sur les caractéristiques du produit. Aussi, la polarisation de la demande ne distingue pas entre « l'art cultivé » et « l'art populaire ». Étant donné que même dans les domaines artistiques les plus élevés, l'information est un élément important dans le choix du public, qui se dirige systématiquement vers les spectacles de prestige (où les risques sont limités par la célébrité des acteurs et des metteurs en scène). Les spectacles à haut risque (peu connu) ont de leur part un public très limité.

²⁸⁸ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 88.

C. La socialisation culturelle

L'économie, par le biais de certains chercheurs comme G. BECKER et G. STIGLER reconnaît la complexité du phénomène des goûts qui se rapporte principalement à l'expérience, aux connaissances et à l'aptitude offrant la possibilité aux individus d'assimiler les informations nécessaires à l'optimisation de leur consommation.²⁸⁹ Par conséquent, les goûts relèvent en premier lieu du champ social focalisant sur le comportement de la personne et de l'influence de son environnement.

Toutefois, jusqu'à la fin des années 1960 le domaine sociologique n'accordait pas un grand intérêt au phénomène des goûts, n'y voyant qu'une caractéristique immuable issue d'un don naturel. Or, les travaux de P. BOURDIEU mettant en pratique la notion de « l'habitus »²⁹⁰ révèlent que les choix qui se réfèrent aux goûts sont le fruit d'une socialisation antécédente mettant en exergue des codes préalablement intériorisés.²⁹¹ Il s'agit donc d'un conditionnement opéré dès la jeune enfance par le biais de consignes et d'inculcations qui influence en grande partie les décisions futures de l'individu.

Par conséquent, pour P. BOURDIEU le consommateur culturel ne peut être rationnel (comme le soutiennent certaines théories économiques), puisqu'il est principalement guidé dans ces choix par l'habitus qui s'est formé à travers deux principales instances de socialisation :

- 1 L'école :** elle joue un rôle primordial dans le processus d'inculcation (dès le plus jeune âge) des différentes valeurs culturelles par le biais des programmes scolaires qui consacrent des cours de littérature, de musique, de peinture et dessin... mais aussi par des activités extrascolaires comme les sorties, les visites de lieux et de sites... destinées à familiariser les élèves aux diverses pratiques culturelles. Aussi, l'impact de cette instance sur les goûts artistiques a été confirmé par différentes études empiriques, qui révèlent que dans la plupart des situations, qu'un haut niveau d'éducation s'accompagne d'une consommation accrue des biens et services culturels.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ En sociologie l'habitus est défini comme « un ensemble de dispositions durables, acquises qui consiste en catégories d'appréciation et de jugement et engendre des pratiques sociales ajustées aux positions sociales. Acquis au cours de la jeune éducation et des premières expériences sociales, il reflète aussi la trajectoire et les expériences ultérieures. ».

Voir, WAGNER, A.-C., *Habitus*, <http://sociologie.revues.org/1200#entries>, consulté le 30 mai 2012.

²⁹¹ FLEURY, L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 53.

2 La famille : pour le sociologue, la famille représente un élément déterminant dans la socialisation culturelle, vu que l'apprentissage se fait d'une manière indiscernable et indélébile. De ce fait, l'accommodation avec le milieu culturel s'opère par un processus d'appropriation diffus et continu. Par conséquent, cet « habitus de classe » qui concerne particulièrement les personnes dotées d'un « capital culturel » est considéré comme un héritage familial devant être préservé et légué à l'ensemble de la descendance.

Toutefois, l'ouvrage « l'amour de l'art » écrit par P. BOURDIEU et A. DARBEL la prédominance du rôle du cercle familial dans la socialisation culturelle. L'école quant à elle, en adoptant à travers ces programmes culturels, renforce l'écart entre les classes sociales, puisqu'elle bâtit son jugement sur des critères acquis dans un des milieux différenciés. Dès lors, les auteurs considèrent que

« L'existence d'une relation aussi forte entre le niveau d'instruction et la pratique culturelle ne doit pas dissimuler que, étant donné les présupposées implicites qui la commandent, l'action éducative du système scolaire traditionnel ne peut avoir toute son efficacité qu'aussi longtemps qu'elle s'exerce sur des individus préalablement dotés, par l'éducation familiale, d'une certaine familiarité avec le monde de l'art . »²⁹²

Enfin, pour le sociologue, ces deux instances d'apprentissage (précoce en ce qui concerne la famille, et tardive pour ce qui est de l'école) engendrent deux formes de culture : la culture scolaire et la culture libre.²⁹³

D. Le phénomène de « superstar »

La concentration de la demande et de la consommation sur un produit unique ou un petit groupe de biens culturels a toujours intrigué les économistes. Ainsi, S. ROSEN a étudié ce phénomène en focalisant son analyse sur quelques produits très largement appréciés, qui sont réalisés par des artistes célèbres. Il s'est aperçu alors le phénomène de superstar s'étend au-delà du secteur artistique et touche plusieurs autres secteurs.

²⁹² BOURDIEU, P. et DARBEL, A., *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, op. cit., p. 53.

²⁹³ FLEURY, L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, op. cit., p. 55.

Pour expliquer ces faits, S.ROSEN se base sur l'hypothèse que les consommateurs ont à leur disposition l'ensemble des informations leur permettant de connaître la qualité des biens disponibles. Néanmoins, ces derniers sont principalement guidés par leur préférence qui élimine toute possibilité de se diriger vers d'autres biens alternatifs. Cette concentration crée une forte augmentation des revenus des artistes dites « stars », qui est aussi justifiée par le talent de ces artistes, dès lors où la préférence des consommateurs est largement guidée par les informations fournies par les agents de légitimation.²⁹⁴

Pour l'économiste, cette concentration des revenus est due (surtout dans les arts du spectacle) à la stabilité des coûts de production (pour l'artiste) par rapport à l'élasticité du marché. Dans le sens où l'effort fourni et le temps de travail consacré par un acteur ou un comédien de théâtre sont les mêmes que ce soit pour un public composé de cinquante ou de cinq-cents personnes.

Cette explication a été critiquée par d'autres économistes, comme B.ADLER qui affirme que la réussite de certains artistes ne dépend pas de leur talent, mais du moyen utilisé par les consommateurs pour s'informer sur la qualité des biens.²⁹⁵ Ainsi, selon l'économiste les individus ont deux moyens pour augmenter leur « capital culturel ». Le premier, consiste à se sensibiliser à travers un processus d'apprentissage direct. Le second se fait par l'information indirecte fournie par des personnes ayant une meilleure connaissance de l'œuvre ou de l'artiste.²⁹⁶

Conséquemment, afin de limiter les coûts liés au processus d'apprentissage, une grande majorité de consommateurs se dirige vers les produits fournissant le plus d'information (les plus connus et les plus appréciés), et c'est la différence en terme de disponibilité des informations qui provoque une importante dissemblance de consommation entre des biens de qualité similaires, créant ainsi des produits et des artistes « stars » et d'autres moins célèbres.

²⁹⁴ Il faut noter que le travail des critiques est d'autant plus important (voir plus) pour l'offreur, car il lui permet d'obtenir des informations sur lui-même. Ainsi, un artiste qui obtient de mauvaises critiques va se tourner plutôt vers des activités lucratives, tandis que celui qui obtient de bonnes critiques aura des revenus extrêmement élevés.

²⁹⁵ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 91.

²⁹⁶ Ces individus peuvent être soit des experts ou des critiques représentant les canaux conventionnels, ou bien encore d'autres individus connus sous le nom de « leaders » qui ont pour rôle d'assurer une transmission plus désintéressée à travers ce qu'on appelle « le bouche à oreille ».

Enfin, J. FARCHY, souligne qu'il existe un risque d'atténuation du phénomène de « superstar », quand le niveau d'information dépasse un certain seuil, représenté par le moment où les indications sur un bien se substituent à sa consommation. Comme lorsque la publicité, autour d'un produit donné ou sa promotion sont d'une extrême redondance, provoquant sa banalisation par une impression de « déjà vu »²⁹⁷.

2.3. Le temps

Comme pour la production, les coûts dans l'étape de la consommation culturelle ne se rapportent pas aux seules dépenses financières. Ainsi, d'un côté, l'allocation de temps pour un bien culturel peut être un facteur de décision pour certains consommateurs. D'un autre côté, cette attribution (surtout quand elle est répétitive) a un impact non négligeable sur la formation des goûts et donc sur le choix des consommateurs.

A. Les contraintes du temps

Dans le secteur de la production (artistique ou autre), la technologie s'est révélée une alternative efficace pour réduire les contraintes liées au temps. Il en va de même pour la consommation puisque si nous prenons l'exemple de la consommation de nourriture, il est alors facile de constater que les diverses inventions technologiques ont permis à la fois de réduire le temps nécessaire à sa préparation et de modifier le temps et la flexibilité de sa consommation.²⁹⁸

Néanmoins, la situation se présente d'une manière différente en ce qui concerne la consommation culturelle. En effet, la consommation des arts du spectacle présente une inflexibilité particulière. Conséquemment, dans ce domaine culturel les coûts d'opportunité relatifs au temps de consommation²⁹⁹ représentent aussi un des facteurs liés à la théorie de la

²⁹⁷ FARCHY, J., *La fin de l'exception culturelle?*, op. cit., p. 91.

²⁹⁸ Aujourd'hui nous pouvons fractionner le temps de la consommation de la nourriture. En d'autres termes, cette dernière peut être conservée sans perdre de sa qualité pour être consommée ultérieurement et à plusieurs reprises.

²⁹⁹ Ils sont identiques à ceux de la production, puisque un spectacle interprété en deux heures nécessite forcément deux heures de consommation.

fatalité des coûts défendue par W. BOMOL et W. BOWEN.³⁰⁰ Selon M. BIANCHI, ceci a pour conséquence de créer un effet de commutation par rapport aux produits choisis.³⁰¹

Par ailleurs, les répercussions des divers avancements techniques sont nettement plus perceptibles en ce qui concerne le temps de consommation des produits issus des industries culturelles. Ceci est possible grâce à leur double nature (ils peuvent être considérés comme des biens « défensifs » ou encore « créatifs »). Par conséquent, la transformation dans la consommation des biens culturels industriels s'opère à quatre niveaux :³⁰²

- 1 **La durabilité** : elle est aujourd'hui concevable grâce au progrès technologique qui a amélioré les différents modes de duplication, préservation, stockage... ce qui a pour effet de prolonger le temps de vie d'un bien culturel et permettre ainsi l'élargissement des choix par rapport aux expériences artistiques disponibles. De plus, cette flexibilité augmente la marge d'erreur en rendant les choix plus ou moins réversibles, et optimise aussi le temps de consommation.
- 2 **La reproductibilité** : elle permet d'augmenter l'accessibilité et la diffusion des opportunités de la consommation culturelle. L'accessibilité et la diffusion de leur part facilitent l'accès à l'information qui offre la possibilité de sélectionner des caractéristiques sélectionnées. Le résultat peut se traduire par la possibilité de réorganiser le temps de consommation, ou de multiplier cette dernière. Aussi, on remarque une optimisation du temps par une consommation simultanée (écouter de la musique en conduisant, lire en voyageant...).
- 3 **La modularité** : elle est obtenue grâce à l'exploitation de la transférabilité d'un bien culturel à un autre. Certaines propriétés clés deviennent alors des liens correspondants, permettant l'apparition de nouvelles solutions combinatoires telles, l'évolution des styles, des genres, des séries ou des modes. En outre, la modularité favorise la familiarisation et la compréhension. Elle ouvre aussi la possibilité aux consommateurs de combiner les éléments des biens culturels actuellement produits aux produits de consommation. Ainsi,

³⁰⁰ BIANCHI, M., « Time and preference in cultural consumption », *op. cit.*, p. 240.

³⁰¹ Si pour les économistes, le prix n'est pas un motif significatif dans la substitution des spectacles choisis, le temps du spectacle représente un élément qui semble parfois décisif auprès de certains spectateurs.

³⁰² BIANCHI, M., « Time and preference in cultural consumption », *op. cit.*, p. 242.

c'est cette fonction qui permet de transformer la consommation culturelle en nouvelle création artistique (la régénération du cycle culturel).

- 4 La décomposition** : elle permet d'atténuer la complexité de certains biens culturels. De cette manière, la fragmentation d'un produit en plusieurs étapes facilite le processus d'apprentissage et d'assimilation. Aussi, l'enregistrement sur supports permet d'une part de changer le temps et la nature de la consommation d'un spectacle vivant³⁰³ et d'une autre, offre l'opportunité de l'étudier, le répéter, savourer un segment particulier, décomposer les sons de la musique pour créer une nouvelle composition, gérer le temps de la lecture en segmentant l'expérience selon un rythme particulier... etc.
- Enfin, la décomposition et la modularité représentent des facteurs complémentaires, étant donné qu'ils permettent une recombinaison active et flexible des caractéristiques propres aux biens culturels ainsi qu'une utilisation plus judicieuse du temps.³⁰⁴

B. Le temps et l'accoutumance

Dans son article, M.BIANCHI explique l'attrait envers certains produits par deux processus. Le premier, est cognitif et s'actionne par différents éléments comme : la nouveauté, la variété, la complexité, l'énergie ou le mystère que renferme le bien. Ces composants se transforment en forts stimulants lorsqu'il y a un fort contraste entre les informations qui émanent du produit et les connaissances accumulées. Le second procédé est fortement lié au facteur du temps. De cette manière, en rajoutant l'élément de surprise aux variables citées plus haut, nous constatons alors que le facteur temporel influence fortement la réaction actuelle face à un bien culturel. En d'autres termes, l'acquisition cumulative passée des connaissances et des aptitudes modifie le sens et les références d'une expérience présente.³⁰⁵

Cependant, il est important de noter qu'un prolongement du temps par une récurrence soutenue dans l'accumulation des connaissances peut avoir deux conséquences. D'abord, il peut engendrer la saturation et la banalisation en transformant ce qui était curieux et excitant en quelque chose d'ennuyeux. Ensuite, il peut aussi produire l'effet contraire et accentuer

³⁰³ Le spectateur peut le regarder à n'importe quel moment, il peut également l'arrêter et reprendre sa consommation, et peut le revoir autant de fois qu'il désire.

³⁰⁴ BIANCHI, M., « Time and preference in cultural consumption », *op. cit.*, p. 242.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 249.

l'excitation, et spécifiquement quand le temps et les connaissances accumulées font paraître de nouvelles dimensions explorables à travers l'expérience. *Ipsa facto*, l'environnement (les conditions sociales et culturelles) ainsi que les motivations personnelles jouent un rôle prédominant dans la formation des réponses par rapport à un nouveau bien.³⁰⁶

Par ailleurs, la complexité, la variabilité ainsi que l'option de combinaison avec d'autres activités qu'offrent les biens culturels font d'eux une source inépuisable de curiosité et d'excitation. Car ils déclenchent un processus d'apprentissage qui est combiné à des utilisations innovantes. Par conséquent, l'exposition répétitive à ce genre de produits ne peut altérer le plaisir de sa consommation.

Aussi, avec développement technologique la valeur d'usage des biens culturels a nettement augmenté par rapport aux autres. On pourrait donc supposer que les biens culturels profitent d'un important avantage compétitif, qui les favoriseraient en matière d'allocation de temps de consommation. Toutefois, il est important de prendre en considération les éléments suivants :

Premièrement, dans le domaine de la culture la technologie de la reproduction a créé une interaction entre plusieurs produits en matière de coûts (temps et argent) de consommation. De cette manière, les produits qui ont été inventés pour faire économiser du temps aux consommateurs nécessitent à leur tour une forte « consommation » de ce dernier comme la télévision, la radio, internet... Sans oublier le fait que, ces produits représentent une substitution attractive par rapport à leurs prix, mais aussi au degré de leur complexité par rapport aux autres biens et activités culturels.

Deuxièmement, l'utilisation hâtive du temps de loisir a provoqué selon M. BIANCHI la prédominance d'états téléiques³⁰⁷, qui s'opposent fortement aux activités qui déclenchent un processus d'accumulation des connaissances et de stimulation.³⁰⁸

³⁰⁶ Il s'agit de la manière dont est considérée l'expérience artistique, comment est-elle perçue, dirigée ou organisée.

³⁰⁷ *Télique* : se dit d'une propriété en linguistique qui veut dire achevée. M. APTER distingue dans sa théorie sur la psychologie dans l'esthétisme expérimental deux modèles de comportement ou d'état d'esprit qui, structurés et associés aux sentiments pourraient être considérés comme un cadre méta-motivationnel :

- L'état téléique : qui a des buts de privilèges orientés vers le futur où le sérieux et le réalisme prévalent.

Enfin, cette pression provoquée par la volonté de réduire le temps de consommation provoque la diminution de l'exposition et l'installation des habitudes. Ces dernières représentent une réponse économique logique aux contraintes du temps, même si elles contribuent plus à la diminution du plaisir qu'à son accroissement.

Pour finir, à vouloir réduire les contraintes de temps de consommation l'interaction entre les biens culturels et les autres produits a créé un nouveau modèle de consommation qui n'est pas basé sur l'accumulation des connaissances, mais plutôt l'habitude. Ce genre de comportement réduit sensiblement les choix et occasionne la monopolisation d'un domaine unique.

3. Mesurer la consommation

La plupart des recherches économiques qui ont été menées pour mesurer la consommation culturelle se basent principalement sur le niveau de satisfaction ressenti par les consommateurs des biens et services culturels. De cette façon, ce présent chapitre se base sur deux principaux modèles.

3.1. Le modèle de BECKER et STIGLER

Gary BECKER et George STIGLER évaluent économiquement le choix des consommateurs culturels par le biais de la maximisation d'utilité (optimisation de la satisfaction liée à la consommation), qui selon eux expliquerait en grande partie leurs préférences. De cette manière, leur analyse se base principalement sur l'hypothèse de la « rationalité »³⁰⁹ et des préférences stables³¹⁰, qui suppose que le consommateur n'est pas qu'un simple acheteur, mais un agent actif ou un (maximisant positif) engagé à la fois dans la production, mais aussi dans les activités d'investissement. Par conséquent, il maximise sa fonction d'utilité en

-
- L'état paratélétique : où la qualité de l'activité l'emporte sur les autres objectifs avec une domination de l'enjouement et de la spontanéité.

³⁰⁸ BIANCHI, M., « Time and preference in cultural consumption », *op. cit.*, p. 249.

³⁰⁹ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, *op. cit.*, p. 14.

³¹⁰ La rationalité et la stabilité des préférences engagent la cohérence entre les goûts et les choix des consommateurs.

choisissant les biens qu'il souhaite acquérir et en produisant le temps de sa consommation. Il assure aussi sa formation, ses compétences ainsi que d'autres capitaux humains et *inputs*.³¹¹

Parallèlement, dans leur schéma théorique G. BECKER et G. STIGLER reprennent l'exemple de la consommation musicale pour expliquer l'effet du facteur « temps » sur la maximisation de l'utilité. À cet effet, selon leur hypothèse, le processus d'apprentissage qui est étroitement lié au temps façonne chez le consommateur l'aptitude et les compétences nécessaires à l'appréciation des morceaux musicaux. En d'autres termes, la redondance dans l'écoute affine l'ouïe musicale et par conséquent, augmente le plaisir qui découle de cette écoute.

Ce qui rejoint l'idée que le consommateur autoproduit et optimise l'utilité de sa consommation par ses choix et par l'augmentation de ses compétences à travers le temps et la répétition.

Néanmoins, si de manière générale cette théorie est jugée comme productive sur le plan économique, elle a été critiquée à deux principaux niveaux.

D'abord, en ce qui concerne la stabilité et l'invariabilité des goûts, E.G WEST et M. McKEE soulignent que si l'on supposait que les préférences étaient un élément parfaitement stable, tout changement se rapporterait alors sur le prix fictif, qui est généralement déterminé par le rendement du temps consacré à l'activité (l'écoute de la musique) et qui se rapporte également au stock en capital humain. Par conséquent, les différences de comportement des consommateurs sont expliquées par les divergences existant entre les individus en matière de capital humain, de capacités innées et d'éducation.³¹²

T.COWEN pour sa part considère qu'en envisageant les goûts comme un élément constant dans l'interprétation du comportement des individus, la théorie de STIGLER et BECKER (qu'il appelle « La théorie des biens Z »)³¹³ éliminerait d'un côté toute explication non

³¹¹ STIGLER, G. et BECKER, G.S., « De Gustibus Non Est Disputandum », in *The American Economic Review*, vol. 67 (mars 1977), n° 2, p. 77.

³¹² WEST, E. et McKEE, M., « De Gustibus Non Est Disputandum: The phenomenon of "Merit Wants" », in *The American Economic Review*, vol. 73 (décembre 1983), n° 5, p. 1111.

³¹³ Pour T. COWEN la théorie des biens Z repose sur trois hypothèses :

- les biens Z (indépendamment des produits physiques) intègrent la fonction d'utilité ;

économique du phénomène de la consommation et occulterait d'un autre côté l'aspect de la diversité culturelle et de l'identité dans l'interprétation économique.³¹⁴

Ensuite, en ce qui concerne le phénomène de l'addiction, qui d'après STIGLER et BECKER est complètement indépendante des goûts et représente aussi un élément positif en exprimant l'augmentation de la fonction d'utilité à travers le temps. Or, T. COWEN souligne que d'une part, l'accoutumance à n'importe quel produit entraîne des impulsions de goût. Et par conséquent un changement de ce dernier (l'accroissement dans le temps de la consommation du tabac ou de l'alcool indique une intensification dans le goût pour ce genre de produit)³¹⁵. D'une autre part, tout consommateur a une réaction de rejet et de prévention contre les effets de l'accoutumance qui sont considérés comme négatifs et coûteux en temps et en argent.

Par conséquent, même si la théorie de BECKER et STIGLER semble fournir une explication cohérente à la consommation culturelle, plusieurs autres chercheurs jugent qu'elle ne peut être appliquée d'une manière empirique, à cause de la discordance de l'hypothèse de l'invariabilité des goûts avec la réalité du marché. Enfin, en écartant toute explication sociale ou psychologique, cette estimation économique de la consommation culturelle ne peut être appliquée à l'ensemble des domaines artistiques (surtout les industries culturelles qui subissent d'une manière plus importante les changements des goûts).

3.2. Les éléments de mesure de HEILBRUN et GREY

Procédant de la même manière que la théorie néoclassique, J. HEILBRUN et C.M. GREY mesurent la consommation à travers la satisfaction (l'utilité) qui en découle. Ils estiment aussi que le choix du consommateur est largement guidé par un certain nombre de contraintes représentées principalement par les revenus et les prix.

A. La relation entre l'utilité de consommation totale et l'utilité marginale

-
- la relation entre les produits physique (biens X) et les biens Z peut être représentée par la production de fonction d'utilité ;
 - les préférences des biens Z sont stables à travers le temps, mais aussi pour l'ensemble des êtres humains.

³¹⁴ COWEN, T., « Are all tastes constant and identical?: A critique of Stigler and Becker », in *Journal of Economic Behavior and Organization*, vol. 11 (1989), p. 128.

³¹⁵ *Ibid.*

Les auteurs distinguent entre l'utilité totale (UT) obtenue par rapport à un bien donné, et son utilité marginale (MT) qui représente le changement de l'utilité totale à travers l'augmentation d'unités consommées.³¹⁶

De cette manière, si l'on supposait que Q représente la quantité totale de biens consommés. L'utilité marginale de chaque bien serait définie de la manière suivante.

$$\frac{\Delta TU}{\Delta Q} \text{ où } \Delta TU = 1, (\Delta \text{ signifie un changement}).$$

Ainsi, en général l'utilité (la satisfaction)³¹⁷ est supposée diminuer à mesure que la consommation des biens augmente. Néanmoins, en distinguant entre UT et MT , on remarque que l'accroissement des unités consommées entraîne d'une part la diminution des unités marginales, et d'une autre part une augmentation des unités totales.

Pour expliquer ce fait, HEILBRUN et GREY³¹⁸ proposent un tableau notant les différentes consommations musicales hypothétiques (en CD et en concert). Où l'utilité marginale est définie comme une part de l'utilité totale. Par conséquent, l'utilité d'un bien donné représente la somme de ces utilités marginales successives.

Ainsi, la diminution de l'utilité marginale (même si elle n'est pas empiriquement vérifiée) est généralement expliquée par le fait que les premiers achats qui sont généralement considérés comme nécessaires ou indispensables procurent plus de satisfaction au consommateur. De cette manière, chaque consommation supplémentaire génère moins de satisfaction de consommation que la précédente, et c'est ce qui expliquerait la décroissance des utilités marginales.

En quoi le calcul de l'utilité est-il important pour la consommation ?

B. L'optimisation de l'utilité de consommation

³¹⁶ HEILBURN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture, op. cit.*, p. 62.

³¹⁷ HEILBRUN et GRAY mesurent l'utilité de consommation (la satisfaction) par des unités qu'ils appellent « outils ».

³¹⁸ HEILBURN, J. et GRAY, C.M., *The economics of art and culture, op. cit.*, p. 63.

Selon les économistes, le calcul de l'utilité marginale permettrait aux consommateurs de cibler leurs choix de consommation afin de profiter d'une satisfaction optimum de leurs dépenses. Cependant, comme une estimation chiffrée du plaisir engendré par une consommation quelconque est difficile à établir, HEILBRUN et GREY proposent la répartition des budgets à travers les produits, de manière à ce que le ratio entre l'utilité marginale et le prix restent stables à travers l'ensemble des consommations. De cette façon, la satisfaction obtenue dépend principalement de la dépense et non de la position de chaque unité marginale, ce qui maximise l'utilité totale de la consommation.³¹⁹

Cependant, puisque c'est le marché compétitif qui désigne les différents prix des biens. Comment le consommateur peut-il maximiser l'utilité ?

Dans un second temps, ils supposent que pour tous les autres biens achetés par le consommateur, le ratio entre l'utilité marginale et le prix est de 2 outils par dollar. Ainsi, pour ramener les ratios des CD et des concerts sur une ligne égale avec tous les autres biens, le consommateur peut assister à un concert en moins et acheter deux CD supplémentaires par an.

Ainsi, l'utilité marginale d'un concert augmente jusqu'à 40 outils, tandis que celle du CD diminue à 20 outils. Étant donné que les prix restent les mêmes, le consommateur économise 20 \$ en ticket de concert, ce qui est juste assez pour payer deux CD supplémentaires.

Dans ce cas, la somme totale dépensée reste inchangée (130 \$), mais le consommateur a gagné une utilité en abandonnant le quatrième concert et en réduisant 30 outils. Mais si ce consommateur achetait un sixième et un septième CD, il rajouterait alors 45 outils, produisant ainsi un gain de 15 outils.³²⁰

Par conséquent, afin d'optimiser son budget le consommateur doit garder un ratio de deux outils contre un dollar dépensé pour l'ensemble des biens.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

³²⁰ *Ibid.*

Cependant, il est connu que le prix du bien influence le choix du consommateur, par exemple si le prix du CD baisse à 5 \$ le consommateur serait tenté d'en acheter plus. Et dans le cas contraire, s'il augmente à 15 \$ il abaissera le nombre de ses achats.

Dans les deux situations, les économistes rappellent qu'afin de maximiser l'utilité, le consommateur doit veiller à garder un équilibre dans le ratio entre l'utilité marginale et le prix. De la sorte, selon le tableau n°1, si le prix est à 5 \$ le consommateur pourra acheter jusqu'à neuf CD par an. Et s'il est à 15 \$, il devra se contenter de cinq CD par année.

Ainsi, cette méthode permet d'estimer le nombre de CD achetés même s'il y a des fluctuations dans les prix.³²¹

En outre, par cette théorie HEILBRUN et GREY supposent que le consommateur est parfaitement rationnel avec des goûts stables ce qui corrobore l'analyse et l'estimation néoclassique de la consommation culturelle.

Aussi, il est important de souligner qu'il existe plusieurs critiques à cette théorie. En effet, F.BENHAMOU estime que cette vision n'intègre pas les particularités des biens culturels, puisqu'elle concerne principalement les biens individuels. Selon elle, il est très difficile d'évaluer l'utilité marginale par rapport à un bien public, étant donné que plusieurs consommateurs peuvent en même temps avoir plaisir à contempler une œuvre dans un musée par exemple. En plus, le plaisir lié à la contemplation de ce genre de biens (l'utilité marginale) s'accroît au fil des visites et du temps, car une augmentation de la consommation favoriserait la compréhension et l'assimilation des œuvres, ce qui accroît le plaisir des consommations suivantes³²²

Enfin, la consommation représente une étape cruciale du cycle culturel. Dans le sens où d'un côté c'est à travers elle que le bien culturel acquiert son sens marchand par les dépenses, mais aussi son sens symbolique par la contemplation, l'admiration, la réintégration...

³²¹ *Ibid.*, p. 66.

³²² BENHAMOU, F., *L'économie de la culture, op. cit.*, p. 13.

Aussi, si la consommation de l'ensemble des biens du marché est facilement analysable et quantifiable en termes économiques. La consommation culturelle quant à elle nécessite une intervention d'autres disciplines scientifiques et académiques qui ont pour sujet le comportement des individus et des groupes, à cause de la complexité du phénomène de la formation des goûts et son impact sur le choix des consommateurs. Ajoutons à ceci, tous les effets de la technologie et de la mondialisation qui en plus de modifier les structures du marché contredisent toutes les hypothèses et théories considérant le consommateur comme un être rationnel dans ses choix. Par conséquent, même si la théorie néoclassique a joué un rôle important dans l'établissement d'un cadre conceptuel de l'économie de l'art, il est important que certains aspects de la culture imposent une autre perception des phénomènes économiques mettant l'individu au cœur des différentes analyses.

Pour conclure, la progression des différentes étapes du cycle culturel exposée dans cette partie exprime un dynamisme particulier du secteur culturel. Ce dernier est démontré à la fois par l'aspect d'auto régénération de ce cycle, mais aussi, par la génération de la valeur qui représente un des éléments fondamentaux de la croissance économique.

Cependant, cette jonction entre culture et croissance économique suffit-elle à inscrire le secteur de l'art comme un élément fondamental du développement ?

Cette vitalité de la chaîne des valeurs de la culture a inspiré de multiples recherches économiques, sociales et politiques qui tentent d'identifier le mécanisme ainsi que les acteurs principaux du développement socioéconomique engendré par le secteur culturel. Aussi, l'ensemble des travaux entrepris s'accorde sur deux points fondamentaux. D'abord, le secteur de l'art est en perpétuelle interaction avec d'autres domaines économiques. Par conséquent, son évolution ne peut se faire d'une manière isolée. Ensuite, il est impératif de prendre en considération tous les phénomènes relatifs à l'individu (sociaux et psychologiques) qui interagissent dans la progression du secteur culturel.

De cette manière, cette conceptualisation s'inscrit dans « la théorie de la nouvelle croissance » appelée aussi « la théorie de la croissance endogène », ³²³ qui s'appuie sur les éléments suivants³²⁴ :

- le progrès technologique favorise la croissance qui est considérée comme la conséquence d'une stratégie judicieuse se basant sur l'investissement dans l'acquisition des compétences et des connaissances, mais aussi dans le potentiel de création innovante ;
- les nouvelles technologies ne se cottonnent pas dans leurs lieux de production et ont d'importantes retombées sur le développement des connaissances ;

³²³ Cette théorie se base sur l'idée que l'investissement dans le domaine de la recherche et du développement favorisant l'innovation, représente la pierre angulaire de la croissance économique. Cette dernière ne se limite pas au secteur de la technologie (qui est le centre de l'innovation) mais se propage à d'autres domaines et secteurs. Par conséquent, les pouvoirs publics doivent mettre un cadre et des infrastructures spécifiques ayant pour rôle d'optimiser le développement et la protection des idées créatives.

³²⁴ RUSHTON, M., *Creative communities: Art works in economic development*, Washington, Brooking institution Press, 2013, p. 4.

- contrairement au capital et au travail physiques, le savoir et l'innovation ne sont pas sujets à la décroissance. Puisque les nouvelles idées sont des biens non rivaux. Dans la mesure où, une fois générées, les idées peuvent être partagées et utilisées par un nombre infini de structures et d'individus.

Par conséquent, la place du secteur de la culture dans ce nouveau dogme est incontestable. Puisque d'un côté, il représente avec les nouvelles technologies un des domaines économiques les plus créatifs. Et d'un autre, la croissance qu'il engendre concerne l'ensemble de ces biens.

En effet, plusieurs recherches démontrent que la croissance engendrée par le secteur artistique ne concernait pas uniquement la production et la consommation locales ou l'importation et l'exportation des biens culturels matériels marchands. Elle s'étend aussi sur d'autres branches d'activité comme les arts du spectacle qui attirent des visiteurs et des travailleurs (artistes ou autres) de tout horizon.³²⁵

Cependant, il est important de rappeler que la notion de développement implique certaines caractéristiques qui vont au-delà de la croissance économique et aspirent à la durabilité. Ainsi, l'aspect de développement est nettement perceptible dans la progression du cycle culturel et spécialement au niveau de :³²⁶

- La production : le secteur culturel est un domaine économique générateur de la valeur économique (revenus, emplois...), mais également productrice de la valeur culturelle qui repose principalement sur les connaissances et le savoir-faire qui se multiplient grâce à l'interaction entre créateurs. Aussi, dans sa progression la culture est en éternelle connexion et interaction avec d'autres secteurs (média, publicité, loisir, tourisme...). Enfin, la production artistique repose principalement sur l'innovation, ce qui permet de développer continuellement à travers une large gamme de créateurs des idées, des connaissances et un savoir-faire.

³²⁵ BROOKINGS, *The Arts, New Growth Theory, and Economic Development*, <http://www.brookings.edu/events/2012/05/10-arts-development>, consulté le 14 novembre 2013.

³²⁶ RUSHTON, M., *Creative communities: Art works in economic development*, op. cit., p. 5.

- La consommation : une large production culturelle est le résultat d'une consommation exponentielle basée à la fois sur la diversité et la spécialisation culturelles. Par conséquent, l'accroissement de la consommation entraîne une meilleure accessibilité aux tranches les plus minoritaires.

Par ailleurs, l'analyse du cycle culturel révèle que l'intégration du secteur culturel dans le processus de développement implique la prise en considération de certains facteurs :

- la reconnaissance des principaux acteurs intégrant les domaines artistiques (artistes, agents, entreprises...), mais aussi des modes de valeur impliqués ;
- la distinction entre le travail créatif et non créatif, la valeur culturelle et la valeur économique, la production matérielle et immatérielle, mais également entre la production lucrative et non lucrative ;
- la protection des droits des créateurs et des consommateurs, des petits producteurs artistiques, ainsi que des goûts et expressions minoritaires ;
- l'encadrement des différentes institutions et entreprises afin d'atténuer les effets de la défaillance du marché ;
- la garantie de l'accès à l'information, aux connaissances (à travers l'éducation) et à la participation.

Aussi, ces éléments qui différencient le secteur culturel des autres domaines et constituent en même temps les conditions du développement socioéconomique nécessitent la mise en place d'importantes infrastructures à l'échelle locale, mais aussi nationale. Par conséquent, l'État est le seul acteur qui peut garantir la progression et l'auto régénération du cycle culturel et par conséquent assurer la viabilité de tous les projets de développement liés au secteur artistique.

De ce fait, les différents gouvernements mettent en place des stratégies et des politiques publiques spécifiques opérant à travers des cadres institutionnels, financiers et juridiques³²⁷. Ces différentes structures permettent de gérer, de protéger et d'aider l'ensemble des acteurs impliqués dans le secteur artistique, de limiter les répercussions des défaillances du marché et de bâtir les infrastructures nécessaires pour la généralisation des connaissances et des savoirs.

³²⁷ THROSBY, D., « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », *op. cit.*, p. 72.

Néanmoins, certaines recherches dévoilent que le rôle crucial des politiques culturelles dans l'intégration de la culture dans le processus de développement n'est prouvé que dans un nombre limité de pays (il s'agit spécialement des pays industrialisés ou développés). Pour J.P SINGH le problème majeur pour les pays en développement c'est un manque sensible en infrastructures dédiées au domaine culturel³²⁸. Par conséquent, le cycle culturel est significativement réduit, car d'une part le nombre de créateurs et d'autres acteurs culturels est restreint. D'une autre, il n'existe pratiquement pas de circuits de diffusion et de distribution. Par conséquent, les biens et services culturels passent d'une manière directe du producteur au consommateur limitant d'une manière considérable le nombre de productions artistiques.

Aussi, dans la majorité de ces pays la situation économique, sociale et politique relègue les questions culturelles dans l'agenda politique au second plan. De plus, au niveau des ménages, la faiblesse des revenus à une importante conséquence sur la consommation des biens culturels qui sont considérés comme un superflu.

Enfin, la fragilité des systèmes éducatifs et les taux élevés d'analphabétisme mais aussi les disparités géographiques et socioéconomiques accentuent l'incompréhension et l'inaccessibilité à l'information.

En outre, dans la région arabe, l'art représente une des composantes principales de l'histoire de la région. Aussi, la culture (principalement par sa signification identitaire) a toujours été instrumentalisée par les autorités politiques. Cependant, il est important de souligner l'extrême divergence entre les États arabes en matière de développement économique et social, de revenus, d'infrastructures... ce qui laisserait supposer une différence par rapport à la considération et à l'importance du domaine culturel dans ces pays.

De ce fait, quelle est la place accordée à la culture dans les différentes politiques publiques arabes ? Peut-on parler de politiques culturelles ? Comment ont-elles été mises en place ? Par

³²⁸ SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, op. cit., p. 120.

quels moyens sont-elles exécutées ? Et enfin, les politiques culturelles sont-elles adaptées aux stratégies de développement ?

Deuxième partie : Les politiques culturelles arabes

Dans son ouvrage « Sociologie de la culture et des pratiques culturelles » L. FLEURY décrit la relation entre l'État et la culture de la manière suivante :

« L'homme politique a conscience du principe selon lequel les orientations et les mécanismes symboliques des actions humaines possèdent des conséquences pratiques sur l'action, la consommation et la production à travers la manière, dont ses acteurs "construisent le social". »³²⁹

De cette manière, le cycle culturel ainsi que ses principaux acteurs analysés dans la précédente partie ont un impact majeur sur la structuration de la société. Et c'est spécifiquement ce fait qui pousse les décideurs publics à considérer la question culturelle sous un angle stratégique en l'encadrant, l'institutionnalisant, la finançant...

Néanmoins, le rapport entre l'État et la culture a connu plusieurs revirements historiques.³³⁰ Ainsi, durant des siècles le rôle de l'artiste se limitait à satisfaire les demandes et les commandes du pouvoir (politique ou religieux) en contrepartie de rétributions financières. De la sorte, les artistes les plus appréciés par les autorités (princes, rois, hommes religieux...) étaient des artisans travaillant pour l'État qui les protégeaient d'un côté, mais qui les isolaient du reste de la société.

Par la suite, en s'affranchissant de cette relation, l'artiste a pu donner libre cours à sa propre vision et interprétation du monde et de la société, mais il était aussi en contact direct avec l'ensemble des couches sociales. Enfin, la prédominance du pouvoir public dans le champ culturel est réapparue avec la création de « l'État nation » qui à son tour a engendré la notion de l'identité nationale.³³¹

³²⁹ FLEURY, L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 78.

³³⁰ DUBOIS, V., *La politique culturelle: Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, France, Belin, 1999, p. 13.

³³¹ L'histoire note que cette identité nationale a été instrumentalisée à maintes fois à des fins idéologiques ou de propagande.

Aujourd'hui, selon plusieurs observateurs on retrouve deux principaux éléments qui réaffirment la nécessité de l'intervention publique dans le domaine de la culture.

D'abord, la métamorphose du milieu économique dans lequel évolue le cycle culturel. Cette transformation a pour principale source les effets de la mondialisation³³² et se répercute par le biais des nouvelles technologies sur la production artistique en nécessitant une vigilance particulière envers les opérations commerciales, l'amélioration de l'information et des services de marketing ainsi que la mise en place de systèmes de gestion efficaces. En outre, les nouvelles technologies ont également des retombées sur la nature de la consommation, dans laquelle le consommateur représente plus qu'un agent passif. Puisqu'à son tour, il pourrait créer du contenu culturel en réinterprétant les produits.³³³

Ensuite, le second facteur de légitimation de l'intervention publique est principalement lié à la notion « d'identité », qui sous l'influence de ce nouveau contexte économique et mondial se trouve menacée à plusieurs niveaux. De ce fait, les États, les communautés, les groupes et même les individus expriment aujourd'hui une peur de ce dynamisme global imposant une réorganisation des codes culturels et une homogénéisation des particularités identitaires.

Dès lors, la préservation du secteur de l'art des différentes défaillances du marché à travers le maintien d'un équilibre entre la valeur culturelle et économique, mais aussi à travers la préservation de la production artistique non commerçante paraît avérée. On pourrait croire aussi que l'hybridité de la culture pourrait imposer une distinction nette entre secteurs non commerciaux et productions marchandes qui remettrait en question l'intervention étatique pour le domaine des industries culturelles.

³³² La mondialisation est interprétée à travers trois phénomènes :

- l'effondrement des barrières permettant la libre circulation des ressources (capital et travail) entre les différents pays et régions ;
- l'émergence d'un marché mondial englobant plusieurs produits à la fois, ce qui augmente les opportunités pour les entreprises nationales et multinationales ;
- l'internalisation de la communication qui apparaît à travers la libre transmission des symboles et des messages culturels dans le monde.

³³³ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 4.

Mais là encore, la conjoncture industrielle de ce genre de biens implique un encadrement spécifique des entreprises innovantes ou créatives (surtout en ce qui concerne les petites et moyennes) ainsi que la mise en place d'infrastructures adéquates pour garantir leur évolution, tout en les préserver de la rude concurrence des grands groupes transnationaux. Par conséquent, il est totalement légitime d'inscrire ce genre de programmes dans les différents agendas publics liés au développement économique.

En ce qui concerne l'aspect identitaire, les revendications des multiples communautés, mais aussi l'activisme politique des différents gouvernements et des instances internationales autour de certains sujets comme : la diversité culturelle, les droits culturels, les minorités et les peuples autochtones, le patrimoine... ont provoqué l'intensification de certaines activités attachées à la célébration de l'identité, des traditions, des rituels et des expressions.³³⁴

Néanmoins, certains chercheurs comme S. WRIGHT ou encore S. POIRIER, jugent que les politiques culturelles (nationales ou internationales) entreprises dans ce cadre, se cantonnent à une définition extrêmement sommaire de la culture. Par conséquent, on remarque dans les pays occidentaux un « ajustement » de la diversité identitaire à une situation de standardisation culturelle. Quant aux autres pays où le multiculturalisme représente une réalité sociale, la diversité est réduite à des expressions et des manifestations où au mieux, consacrée dans un texte juridique sans aucune réflexion préalable sur le véritable sens de cette mixité culturelle ou encore sur les interactions qu'elle engendre.³³⁵

Outre l'existence de critiques sur le rôle de l'État, la culture comme domaine de l'intervention publique représente une réalité dans la plupart des pays du monde. Toutefois, il est important de noter que le champ d'application de chaque politique ou stratégie dépend de l'interprétation qu'accorde chaque gouvernement à l'expression « culture ». De cette façon, V. DUBOIS distingue par exemple entre :³³⁶

³³⁴ *Ibid.*, p. 5.

³³⁵ POIRIER, S., « La (dé) politisation de la culture? Réflexion sur un concept pluriel », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28 (2004), n° 1, p. 10.

³³⁶ DUBOIS, V., *La politique culturelle: Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, op. cit., p. 8.

- la *kulturpolitik* allemande qui se concentre sur les activités artistiques, éducatives, sportives ainsi que sur les loisirs ;
- « *la politica dei beni culturali* » en Italie régit quant à elle les questions relatives au patrimoine ;³³⁷
- en Grande-Bretagne, l'usage de l'expression « *cultural policy* » est associé aux loisirs de masse et aux industries culturelles ;
- aux Pays-Bas on retrouve une combinaison entre le bien-être, la santé et les affaires culturelles dans le même poste public ;
- au Québec comme en Belgique la stratégie publique dans le domaine de la culture concerne particulièrement les questions relatives aux langues.

Ipso facto, chaque pays détermine sa stratégie culturelle en fonction de sa propre définition de « la culture nationale », mais aussi par rapport aux objectifs associés à cette stratégie. De la sorte, il est clair que dans un pays tel la Belgique, où il existe une dichotomie identitaire pouvant représenter une source de tensions intercommunautaires, les pouvoirs publics choisissent de mettre en avant dans leur politique les questions relatives aux langues et aux autres spécificités culturelles. Par contre, l'importance historique et touristique des sites et des monuments archéologiques en Italie impose la prise en charge publique du domaine du patrimoine.

Par ailleurs, certains chercheurs soulignent que les politiques culturelles des pays en développement sont doublement tournées vers les questions identitaires. Ceci est généralement justifié par les diverses répercussions de la mondialisation créant des anxiétés identitaires auprès des populations, mais aussi des gouvernements.³³⁸

Ainsi, comme le souligne J.P.SINGH, en intégrant l'ensemble des étapes du cycle culturel, la question identitaire a toujours été intégrée dans les débats publics des pays en

³³⁷ En Italie cette politique culturelle est exclusive au patrimoine, puisque les domaines comme la musique ou le théâtre sont sous la responsabilité du ministère du tourisme.

³³⁸ Il existe toute une littérature concernant les peurs identitaires face à la mondialisation. J.P. SINGH définit ces anxiétés par « *la peur de perdre un mode de vie local à cause des profondes connexions avec le monde extérieur.* »

développement.³³⁹ Néanmoins, le contexte global a complètement bouleversé la chaîne des valeurs, en imposant une culture hégémonique qui s'introduit dans l'ensemble des sociétés en transformant les pratiques et les goûts locaux.

Dans ces circonstances, le rôle de l'État consiste à protéger et à préserver « l'identité » nationale par le biais d'un agenda public spécifique. Par conséquent, l'auteur définit les stratégies gouvernementales des pays en développement comme des « politiques culturelles identitaires » pouvant avoir trois lignes directrices.³⁴⁰ D'abord servir des intérêts enracinés, comme la protection et la valorisation de l'identité nationale face à une culture dominante ou une diversité régionale (le cas de la France avec l'exception culturelle par exemple). Ensuite, ce genre de politiques culturelles peut révéler un agenda public émergent concordant aux nouvelles aspirations de la politique publique (tendance développementaliste, ouverture politique ou économique, adoption d'un régime démocratique...). Enfin, les politiques culturelles d'identité peuvent être le résultat d'une passion naissante comme pour le retour au nationalisme, ou l'intérêt pour une communauté particulière, une union régionale...

Enfin, selon J.P. SINGH l'ensemble de ces politiques est basé sur un certain nombre de marqueurs (la civilisation, la religion, la langue, l'ethnicité...), qui sont utilisés par les autorités publiques comme éléments fédérateurs pour les individus d'une même société ou encore des peuples de pays différents.

Dès lors, la région arabe représente un exemple adéquat pour ce genre de politique culturelle. Toutefois, même si les États arabes sont considérés comme des pays en développement et que « l'identité arabe » semble être un facteur culturel commun à l'ensemble de ces États, il est primordial de souligner les différences (historique, géographique, ethnique...) qui pourraient influencer l'interprétation de l'identité, mais aussi de la politique culturelle de chaque gouvernement.

³³⁹ SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, New York, Columbia University Press, 2010, p. XXIII.

³⁴⁰ *Ibid.*

Conséquemment, cette partie analyse en premier lieu le cadre général des différentes définitions, typologies et objectifs relatifs aux politiques culturelles. Notons également que les modèles décrits ne représentent nullement une échelle d'évaluation, mais servent plutôt à comprendre les influences et les racines des politiques culturelles des pays arabes.

Aussi, afin de construire une analyse effective des différents modèles et objectifs nous nous basons sur les outils de toute politique publique. En d'autres termes, les politiques culturelles arabes sont étudiées à travers trois cadres (institutionnel, financier et juridique) qui dévoileront le degré, les niveaux, mais aussi la portée de l'intégration du secteur culturel dans les différentes politiques publiques arabes.

Chapitre 1 : Les fondements des politiques culturelles arabes.

Il est difficile, voire impossible, de se prononcer au premier abord sur le caractère des politiques culturelles arabes. Se conforment-elles à un ou plusieurs modèles ? Sont-elles appliquées d'une manière homogène sur l'ensemble des États de la région ? Et quel est le degré de leurs dissemblances ?

Ainsi, dans le monde arabe il existe une prédominance des autorités publiques dans les divers schémas décisionnels. Néanmoins, en plus de l'État on retrouve d'autres acteurs jouant un rôle de plus en plus important dans la formulation des différentes stratégies publiques. Ces intervenants ne sont réellement perceptibles qu'après une profonde analyse des sociétés et des systèmes arabes. Leur nature peut aussi varier selon des facteurs propres à chaque pays comme : la position géographique, l'histoire, la composition ethnique et religieuse, la place accordée à la société civile, l'état du tourisme, le rôle des universités et des institutions d'enseignement...

De ce fait, avant d'étudier les politiques culturelles arabes à travers l'identification des catégories et des objectifs, ce présent chapitre décrit un cadre général définissant « la politique culturelle ». De même, il discerne entre les modèles de politique culturelle existants à travers le monde pouvant inspirer les différentes stratégies culturelles arabes.

1. Définitions des politiques culturelles

En 1967, l'UNESCO a convié les représentants et les responsables nationaux des pays membres autour d'une table ronde organisée à Monaco, afin de discuter des politiques culturelles et leur impact sur les années à venir. Ainsi, lors de cette rencontre le directeur général de l'organisation a déclaré que l'UNESCO ne pouvait avoir de prérogative quant à la définition de la « politique culturelle ». Par conséquent, chacun des pays présents devait exprimer sa propre vision de ce que pouvait être la politique publique relative au domaine de l'art et de la culture.

1.1 Définition générale de la politique culturelle

Dans la préface du document final de la réunion de l'UNESCO de 1967, la politique culturelle est d'abord désignée comme.

« Un ensemble de principes opérationnels, de pratiques et de procédés de gestion administrative ou budgétaire devant servir de base à l'action culturelle de l'État. »³⁴¹

Nonobstant le consensus, selon lequel chaque pays devait établir sa propre interprétation de la politique culturelle. Les gouvernements et les spécialistes présents à la réunion de Monaco avaient besoin d'une base commune pour bâtir un dialogue à la fois intelligible et incitant l'intercompréhension et la coopération entre les différents États. De ce fait, l'assemblée a mis en place une plateforme qui s'appuyait sur deux points principaux :

D'abord, considérer la politique culturelle comme

« Un ensemble de pratiques sociales, conscientes et délibérées, d'intervention ou de non-intervention ayant pour objet de satisfaire certains besoins culturels par l'emploi optimal de toutes les ressources matérielles et humaines dont une société donnée dispose au moment considéré. »³⁴²

Ensuite, la nécessité d'associer le développement économique et social à la culture en reconnaissant l'existence d'un développement culturel qui conduirait à l'épanouissement individuel et social.

Par ailleurs, si la politique culturelle est définie dans le strict cadre de l'agenda public de chaque État. Elle a néanmoins suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs et spécialistes, qui ont essayé de dépasser l'aspect « personnalisé » de la définition, afin d'établir une structure théorique de la politique culturelle.

De cette manière, pour le spécialiste du management artistique François COLBERT la politique culturelle représente :

³⁴¹ UNESCO, « Réflexion préalables sur les politiques culturelles », Paris, UNESCO, 1969, p. 4.

³⁴² *Ibid.*, p. 8.

« Un instrument utilisé par un pouvoir public pour valoriser et protéger les traits distincts d'une société, donc ses droits fondamentaux, ses systèmes de valeurs, ses traditions et ses croyances. »³⁴³

Ainsi, en considérant la politique culturelle telle une stratégie publique impliquant des questions culturelles, F. COLBERT ne sort pas du cadre annoncé par l'organisation onusienne où il appartient à chaque État d'indiquer les différentes caractéristiques culturelles de son territoire et de veiller ainsi à leur préservation et leur protection à travers une stratégie adaptée.

Pour J. P. SINGH, le rôle de l'État est irréfutable³⁴⁴, mais se limite uniquement à la formulation des stratégies culturelles, étant donné qu'à son sens la politique culturelle représente :

« Des délibérations politiques entre les différents acteurs politiques qui confèrent un sens collectif aux expressions créatives. »³⁴⁵

David THROSBY, quant à lui considère que :

« La politique culturelle signifie la promotion ou l'interdiction des pratiques et des valeurs culturelles par les gouvernements, les entreprises et autres institutions ainsi que les individus. De telles politiques peuvent être explicites lorsque leurs objectifs sont clairement définis comme culturels. Ou bien implicite quand leurs objectifs culturels sont dissimulés ou décrits dans d'autres termes. »³⁴⁶

Par cette définition, l'économiste reconnaît tout comme F.COLBERT et J.P. SINGH le rôle capital des pouvoirs publics dans l'exercice de cette politique, mais insiste toutefois sur l'influence (de plus en plus importante) de la société civile, des entreprises privées et des individus dans le processus décisionnel. De cette façon, l'État ainsi que ces acteurs travaillent en étroite coopération dans l'élaboration des diverses stratégies économiques, sociales, culturelles...

³⁴³ COLBERT, F., *Les éléments de la politique culturelle*, http://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Colbert_Politiquesculturelles.pdf, consulté le 1 décembre 2012.

³⁴⁴ Pour l'auteur l'intervention exclusive du gouvernement dans la politique culturelle est expliquée par la considération de toute expression culturelle comme un bien public.

³⁴⁵ UNESCO, « Réflexion préalables sur les politiques culturelles », *op. cit.*, p. 8.

³⁴⁶ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, *op. cit.*, p. 8.

Parallèlement, D. THROSBY met en évidence la relation qu'entretient l'État avec la culture. En effet, selon l'auteur l'ambiguïté ou la clarté de la politique culturelle dépend des intentions stratégiques du gouvernement et de l'ensemble des intervenants. Ainsi, si l'objectif énoncé est purement culturel la politique culturelle se présente alors d'une manière tout à fait compréhensible. À l'inverse, si les objectifs sont de nature commerciale ou économique, la formulation de la politique culturelle est teintée d'incertitude.³⁴⁷

Notons aussi que dans les multiples littératures relatives à la politique publique en charge du domaine de l'art et de la culture on retrouve une sorte de foisonnement dans les expressions utilisées pour désigner plus ou moins l'action gouvernementale dans ce secteur. Néanmoins, plusieurs auteurs emploient des locutions telles « la politique de l'art », « la politique des arts » ou encore « la politique artistique ». La question qui se pose alors est : existe-t-il deux sortes de stratégies publiques, une dirigée vers la culture et une autre vers l'art ? Et quelle est la différence entre les deux ?

Si J.P. SINGH ne mentionne aucune différenciation entre les deux politiques, mais F.COLBERT et D. THROSBY de leur part, insistent sur le fait qu'il s'agit de deux stratégies distinctes. Ainsi, pour F. COLBERT, la politique culturelle est plus globale puisqu'elle intègre un ensemble de politiques sectorielles (dont le domaine des arts). Ces dernières peuvent à leur tour se scinder en divers groupes. Par exemple, la politique des arts musicaux peut intégrer les chants, les spectacles musicaux, les musiques populaires, les orchestres symphoniques, les conservatoires... etc.³⁴⁸

Pour D. THROSBY, la politique des arts représente également une composante de la politique culturelle. Toutefois, pour l'économiste la différenciation entre les deux définitions réside dans les objectifs annoncés par l'État. De cette manière, la politique artistique impose une interprétation strictement artistique et culturelle des objectifs publics. En d'autres termes, les

³⁴⁷ Cette ambiguïté est généralement justifiée par l'embarras et la difficulté qu'éprouvent les pouvoirs publics à admettre des intentions économiques ou lucratives dans un domaine chargé de symboles socioculturels.

³⁴⁸ SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, op. cit., p. XXIV.

décisions prises dans ce cadre doivent avoir pour unique motivation, la génération de la valeur culturelle.³⁴⁹

Aussi, pour D. THROSBY l'importance de l'art et de la culture dans la société implique un soutien public (financier ou autre) inconditionnel aux différents domaines artistiques. À leur tour, les gouvernements instrumentalisent cette assistance soit pour attirer la sympathie des électeurs. Ou bien encore pour justifier certaines dépenses publiques.³⁵⁰

Mais, qu'en est-il de l'interprétation et de la définition de la politique culturelle dans les pays arabes ?

1.2. Les États arabes et leurs interprétations de la politique culturelle

Jusqu'à une période récente, les gestionnaires de la culture dans le monde arabe ne croyaient pas en l'existence d'une réelle politique culturelle dans les pays de la région. Il aurait fallu attendre la rencontre organisée par l'organisme *Al Mawrid Al Thaqafi*³⁵¹ (la ressource culturelle) en 2004, qui a rassemblé ces administrateurs en soulevant la question des « politiques culturelles arabes ».

Suite à cette réunion, l'une des priorités mises en exergue était d'entreprendre des recherches sur les différentes politiques culturelles dans la région. Plus tard, cet intérêt s'est traduit par la

³⁴⁹ Pour THROSBY, il s'agit de la ligne conductrice classique de la « politique des arts », il note aussi que cette dernière a changé de trajectoire à cause de deux facteurs principaux. D'abord l'économisation de l'ensemble des domaines publics et spécialement celui de la culture. Et ensuite, l'élargissement des domaines de gestion du secteur public.

³⁵⁰ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 8.

³⁵¹ *Al Mawrid Al Thaqafi* est une organisation régionale non lucrative établie au Caire, son objectif principal est de soutenir la créativité artistique dans la région du monde arabe ainsi que l'échange culturel entre les pays de la région, mais aussi avec les pays en développement. Ses principales actions consistent à :

Offrir des bourses de réalisation et de mobilité aux artistes ;

- soutenir des programmes d'échange ;
- soutenir les institutions culturelles indépendantes de la région ;
- organiser des ateliers spécialisés, notamment sur le journalisme culturel ;
- traduire vers l'arabe certains ouvrages importants dans le domaine de la gestion culturelle ;
- financer des recherches sur les politiques culturelles dans 8 pays de la région ;
- soutenir la distribution musicale indépendante ;
- soutenir les sites internet arabes culturels ;
- mener le projet de la création d'un Fond arabe pour la culture et les arts.

Enfin, cet organisme est soutenu par diverses institutions européennes comme la fondation Ford, le British Council, *European Cultural Foundation*, la Commission européenne...

publication d'une série d'analyse sur les politiques culturelles adoptées par les gouvernements de huit pays arabes (Algérie, Égypte, Maroc, Jordanie, Tunisie, Territoires palestiniens, Syrie et Liban). Notons que cette initiative devait également s'étendre sur d'autres pays de la région³⁵².

Aussi, ces recherches dévoilent l'existence d'un réel vide dans les textes officiels des pays arabes par rapport à la définition de la politique culturelle et à la désignation de ses objectifs. Ainsi, dans la plupart des situations les stratégies culturelles sont noyées dans un discours général décrivant l'ensemble de la politique publique.

De cette manière, au Liban on retrouve une double interprétation de la politique culturelle, qui est justifiée par une composition ethnique et religieuse hétéroclite s'imposant fortement dans la vie politique du pays.

Par conséquent, les pouvoirs publics centraux (représentés par le ministère de la Culture et de ses institutions) la considèrent comme :

*« Un ensemble de principes, d'objectifs, de priorités et de méthodes. »*³⁵³

Les responsables politiques (appartenant à des communautés distinctes) de leur côté, préfèrent considérer les politiques culturelles comme :

*« Une sorte de concordance et d'accord officiel dans les domaines de la distinction, la limitation et l'écriture des principes et priorités les plus importantes pour les activités culturelles. »*³⁵⁴

Ainsi, cette dichotomie dans la définition des politiques culturelles³⁵⁵ révèle une nette scission dans la vision, mais aussi dans les objectifs. À l'évidence, si les institutions publiques interprètent les stratégies culturelles dans une perception coutumière globale. Les différentes fractions politico-sociales du pays préfèrent s'appuyer sur un droit d'intervention et de regard sur la planification et l'organisation de la vie culturelle.

³⁵² Ce projet n'a pas avancé depuis cette époque avec tous les bouleversements qu'a connu la région (surtout depuis 2011).

³⁵³ COLBERT, F., « Les éléments de la politique culturelle », *op. cit.*

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ Il est à noter qu'il s'agit d'interprétations prononcées dans certains discours officiels. Néanmoins, il n'existe aucun texte officiel désignant une définition ou une autre.

Par ailleurs, en Syrie c'est l'idéologie de l'État qui établit l'ensemble des définitions politiques. De ce fait, la politique culturelle syrienne repose principalement sur des éléments qui représentent une interprétation « officielle » de la culture :³⁵⁶

- 1 l'hégémonie de la culture officielle³⁵⁷ : par le soutien inconditionnel et exclusif aux activités culturelles dites « officielles ». De cette manière, les pouvoirs publics marginalisent toute autre forme d'expression pouvant avoir un quelconque impact sur la société ;
- 2 la centralisation : par le biais d'un mécanisme de travail extrêmement hiérarchisé. En d'autres termes, toute prise de décision doit impérativement se faire au niveau des plus hautes sphères du gouvernement, ce qui d'un côté se répercute sur l'évolution des projets culturels, et se traduit d'un autre, par une lourde bureaucratie engourdissant toute initiative (interne ou externe) ;
- 3 la gratuité du produit culturel syrien : elle a pour source la considération des produits et services culturels comme des biens publics. Ainsi, la diffusion de la culture « officielle » est assurée auprès de l'ensemble de la population et garantit en même temps l'élimination de toute concurrence possible.

Notons que la vision socialiste (*baasiste*) qu'a adoptée le régime syrien depuis les années 1960³⁵⁸ a fortement influencé la politique culturelle en Syrie, mais aussi celles de plusieurs autres pays arabes. Cette vision a été renforcée avec l'émergence de l'idéologie « du nationalisme arabe », qui préconisait la refonte de l'ensemble des spécificités culturelles existant de la région dans une culture plus globale.

Ainsi, ce modèle a eu une forte résonance au lendemain de l'indépendance des pays de la région. Car durant les années 1960, les jeunes États fraîchement libérés voulaient tourner le

³⁵⁶ YAZJI, R. et KHATIB, R. AL, *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā* (Politiques culturelles en Syrie), <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

³⁵⁷ L'expression « culture officielle » désigne dans ce cas une culture dirigée uniquement par l'idéologie du gouvernement formant une sorte de culture propagandiste.

³⁵⁸ Le mouvement baasiste a vu le jour en Syrie durant les années 1940, il est considéré officiellement comme parti politique en 1943 sous l'initiative de Michel AFLAK et Salah Al Din BITAR. Ce parti a connu son apogée durant les années 1960 en Syrie et dans d'autres pays arabes. Enfin, le premier gouvernement syrien baasiste a été installé en 1963.

dos aux systèmes et valeurs imposés par leurs colonisateurs, pour s'orienter vers d'autres pays partageant leur histoire leurs coutumes et leurs traditions. Pour se faire, les pays concernés ont choisi la langue arabe comme point mobilisateur. Toutefois, il est important de souligner que la Syrie représente l'unique pays de la région qui continue à appliquer une stratégie publique « socialiste ». En effet, après l'enthousiasme au lendemain de l'indépendance envers la création d'une « nation arabe » unie. Les circonstances géostratégiques, économiques et politiques internes et externes ont redirigé les politiques publiques des États engagés dans ce projet vers des objectifs plus nationaux.

De cette manière, la définition de la politique culturelle dans les pays arabes a connu diverses évolutions s'adaptant aux multiples trajectoires politiques, économiques et sociales qu'a empruntées chaque État. Par conséquent, plusieurs exemples pourraient illustrer les différents changements et leur impact sur l'identification nationale de la politique culturelle, néanmoins nous analysons dans la présente section les cas les plus marquants.

Premièrement l'Algérie, qui jusqu'à la fin des années 1980 définissait la culture d'une manière purement idéologique. De sorte que le gouvernement s'est directement inspiré de la Charte de Tripoli de 1962³⁵⁹ pour instituer « l'islam et l'arabité », la révolution nationale et la science comme postulats de la culture algérienne.³⁶⁰ Sur le plan stratégique, la première action des pouvoirs publics a été l'arabisation massive des institutions et des administrations de l'État³⁶¹, ce qui selon cette vision permettrait de se réapproprier la créativité, l'activité et l'expression culturelle.

³⁵⁹ La Charte de Tripoli est considérée comme l'un des plus importants textes fondateurs de l'État algérien indépendant.

³⁶⁰ KASSAB, A. et BOUKROUH, M., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ğazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

³⁶¹ Les résultats de la politique d'arabisation sont très discutés. Car, premièrement les administrations et les institutions publiques n'ont jamais pu être entièrement arabisés. Deuxièmement, en ce qui concerne le secteur de l'éducation, seuls les cycles primaires et secondaires ainsi que certaines spécialités de l'enseignement supérieur ont été arabisés. Ajoutons à ceci le fait que ce projet a été appliqué d'une manière trop brusque sans prendre en considération la génération d'algériens qui étaient uniquement lettrés en langue française.

Par la suite, les autorités algériennes ont été confrontées aux retombées du boom démographique qu'a connu le pays depuis son indépendance. À l'évidence, ce dernier était l'un des plus grands défis de la politique culturelle algérienne qui avait pour ambition de créer une culture de masse fédératrice, mais qui en réalité avait du mal à atteindre les objectifs de démocratisation et d'accessibilité annoncés. Rajoutons à cela le fait que cette conception d'une « culture monochrome » a d'une part fortement marginalisé les autres composants de la culture algérienne (comme l'amazighité). D'une autre, elle a provoqué la scission de l'élite intellectuelle entre francophones et arabophones qui représentent jusqu'à présent deux groupes rivaux.

À la fin des années 1980, en conséquence à de larges manifestations populaires³⁶², l'Algérie a connu un nouveau bouleversement avec une ouverture économique et politique soudaine et précipitée qui s'est soldé, par des années de violence. Conséquemment, entre 1990 et le début des années 2000, le pays a connu un gel au niveau de l'ensemble des structures, programmes, stratégies et politiques culturels à cause du désengagement total des autorités publiques et de la population, mais aussi à cause de l'acharnement qu'ont subi les milieux intellectuels, culturels et artistiques (assassinats, enlèvement, attentas à l'encontre de certaines structures...).

Enfin, depuis la fin de cette crise sécuritaire, les structures publiques chargées des affaires culturelles tentent de mettre en place une nouvelle politique culturelle ayant pour principaux objectifs : raviver les activités culturelles et artistiques, promouvoir la diversité de la culture algérienne et enfin améliorer l'image du gouvernement au niveau national et surtout international.

Ensuite, le « panarabisme » a eu aussi un impact considérable sur la structure institutionnelle et sociale de l'Égypte. Toutefois, le concept de « la culture » a commencé à muter vers une perception plus commerciale dès les années 1970, grâce au développement de certaines industries culturelles (théâtre populaire et comique, cinéma, musique...), mais aussi à

³⁶² Les manifestations du 5 octobre 1988, attisées par une crise économique et l'effondrement d'un modèle économico-social jusque-là adopté par l'État ont forcé le gouvernement algérien à changer sa stratégie politique (en adoptant le multipartisme), sociale (en acceptant la pluralité de la presse et le développement de la société civile), mais aussi économique (l'ouverture à une économie de marché) .

l'expansion du tourisme culturel basé sur le secteur muséal et archéologique, mais aussi sur l'artisanat.

Néanmoins, durant la décennie qui a suivi cette nouvelle définition commerciale de la culture allait être confrontée à une vision plus traditionaliste, principalement revendiquée par les courants islamistes, qui ont réussi à avoir plus d'écho et de notoriété auprès des couches sociales les plus défavorisées. Aussi, la remise en question des valeurs identitaires et culturelles de la société égyptienne par ces mouvements religieux a remis en question toutes les stratégies et politiques précédemment menées.³⁶³ De ce fait, après que l'art et la culture égyptiens ont été marqués par leur extrême ouverture, elles se sont dirigées vers une conceptualisation plus religieuse et aussi plus populaire.³⁶⁴

Notons que là encore le monde culturel s'est divisé en deux groupes distincts qui ne sont pas linguistiques, mais plutôt idéologiques (islamique et ceux qui croient à la liberté de l'expression culturelle). De plus, même si cette redéfinition religieuse de la culture a créé une sorte de système inquisiteur envers les artistes et les œuvres, elle a néanmoins produit une nouvelle forme de créativité plaçant l'identité islamique au cœur de la production et de la consommation. Ceci est nettement perceptible dans les domaines de l'édition et de l'enregistrement (les livres et les supports audio à caractère religieux), mais aussi dans d'autres secteurs annexes comme la mode.

Pour résumer, la stratégie culturelle de l'Égypte est aujourd'hui dirigée vers des objectifs à caractères commerciaux (servant principalement le domaine du tourisme), avec des connotations religieuses jouant le rôle de régulateur, mais aussi de contrôleur par rapport aux activités créatives.

³⁶³ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., *Al-siyāsāt al-taqāfiyāt fī miṣr (Les politiques culturelles en Égypte)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

³⁶⁴ Étant donné que les arts de manière générale étaient destinés à une couche sociale bien définie. Tandis que les tranches les plus démunies qui ne cessaient d'augmenter n'avaient pratiquement aucun accès à cette « culture savante ». Par conséquent, elle s'est tournée vers la religion pour exprimer son identité et participer à une vie sociale. En somme, les mosquées ont commencé à jouer le rôle d'associations ou de maison de culture, un lieu de rassemblement ouvert à tous.

Aussi, ce modèle de la politique culturelle est appliqué dans deux autres pays de la région, mais de manières différentes.

Il s'agit d'abord de la Tunisie qui s'est basée sur un consensus permettant aux pouvoirs publics de s'inspirer directement des définitions établies lors des conventions et protocoles internationaux pour donner un sens commun à la politique culturelle du pays.³⁶⁵

Ceci, a non seulement permis au gouvernement tunisien d'adapter la stratégie culturelle publique par rapport aux changements mondiaux, mais aussi de se rapprocher du modèle occidental et notamment en ce qui concerne la liberté de l'expression artistique.³⁶⁶

Néanmoins, avec le changement politique qui s'est opéré depuis la fin de 2011,³⁶⁷ la Tunisie a également connu une redéfinition (plus ou moins religieuse) de l'identité et de la valeur culturelles. Ainsi, dès l'installation du nouveau gouvernement tunisien le paysage culturel et artistique du pays a connu beaucoup de tumultes (annulation d'exposition, attaque d'une chaîne télévisée...) provoquant un large débat autour de la liberté d'expression artistique et le respect des valeurs religieuses.

Toutefois, il ne semble pas que les pouvoirs publics actuels projettent d'opérer de lourds changements dans la politique culturelle tunisienne. Puisque d'un côté la majorité des anciens textes dans ce domaine sont toujours en vigueur. D'un autre côté, les quelques changements apportés conservent la liberté d'expression artistique, comme l'atteste par exemple le décret portant sur la formation d'une commission de sélection des œuvres théâtrales et scéniques, qui stipule dans l'article n° 4 ;

³⁶⁵ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

³⁶⁶ Durant cette époque l'expression artistique politisée était le seul domaine contrôlé et censuré par l'État.

³⁶⁷ Après la révolution tunisienne survenue vers la fin de l'année 2011 et le départ de l'ancien président Zine Al Abidine BEN ALI. Le pays a connu une ouverture politique qui a permis au parti islamique *Annahda* d'être à la tête du nouveau régime. Ce mouvement religieux n'a pas touché uniquement la sphère politique, mais il a également trouvé une popularité particulière auprès des classes sociales modestes.

« Après avoir assisté à la représentation, la commission procède à son évaluation artistique en se basant sur la qualité artistique et sans nulle autre considération... »³⁶⁸

Enfin, il est important de signaler que cette large vague contestataire qui s'opère depuis la fin de 2011 (en Tunisie et ailleurs dans la région) a imposé un nouveau champ de production artistique tourné vers la révolution et la jeunesse.³⁶⁹

Par ailleurs, en ce qui concerne la politique culturelle au Maroc la focalisation sur le patrimoine national matériel et immatériel ainsi que l'intensification de l'organisation de divers événements artistiques et culturels expriment l'influence du secteur touristique sur les stratégies culturelles.³⁷⁰

Corolairement, les stratégies touristiques et culturelles sont établies sur la même base afin de s'adapter aux nouvelles tendances du tourisme international, qui se tourne de plus en plus vers des secteurs de niche comme : le tourisme culturel, le tourisme responsable, le tourisme écologique... Par conséquent, les autorités marocaines multiplient les initiatives artistiques destinées à un public étranger à travers l'organisation de multiples et divers événements culturels (festivals, rencontres, concerts, spectacles...). Aussi, dans ce cas, les courants religieux ont une faible portée sur les décisions concernant la programmation ou encore les thèmes et les artistes choisis.³⁷¹

Il est à noter que dans certains pays arabes, l'autorité du souverain assure en quelque sorte la séparation entre la vie religieuse et les activités artistiques dans le pays. Ainsi, cette partition

³⁶⁸ Décret n° 2012-3086 du 4 décembre 2012, portant la création de la commission de sélection des œuvres théâtrales et scéniques professionnelles et amateurs, proposées à la distribution dans les espaces culturels et fixant sa composition et les modalités de son fonctionnement. JO, n°98 du 11 décembre 2012, p.3222.

³⁶⁹ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 34.

³⁷⁰ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2011.

³⁷¹ Cependant, il y a quelques exceptions. Ainsi, lors de l'édition de 2010 du festival musical *Mawāzīn* à Rabat, le parti islamiste « justice et développement » a décidé de déprogrammer le chanteur britannique Elton John en invoquant l'homosexualité du chanteur et sa contradiction avec les valeurs traditionnelles et religieuses du pays.

peut être considérée comme une stratégie adoptée dans certains systèmes monarchiques pour éviter la pression de certains groupes influents par rapport à certaines questions sensibles.

Ce genre de manœuvres peut être observé dans les pays du Golfe et notamment aux Émirats Arabes Unis ainsi qu'au Qatar. Ces deux pays ont adopté depuis quelques années une nouvelle politique destinée à rediriger l'économie nationale vers une diversification des ressources. Pour ce fait, les autorités publiques ont injecté massivement les rendements financiers issus des secteurs pétroliers et gaziers dans d'autres domaines. Dans cette stratégie, les deux monarchies ont favorisé l'investissement public dans « le développement humain »³⁷² à travers deux principaux secteurs :

- l'éducation : « *Education City* » (la ville de l'éducation du Qatar), qui a été inaugurée en 2003, représente l'un des plus importants projets éducationnels entrepris dans toute la région. Toutefois, la création d'un agglomérat académique regroupant les plus prestigieuses universités américaines, est une initiative de l'organisation *Qatar Foundation*, qui est dirigée par Sheikha Mozah, qui n'est autre que l'épouse de l'émir du Qatar, Hamad Bin Khalifa AL THANI.³⁷³ De leur côté, les Émirats Arabes Unis est spécifiquement celui d'Abu Dhabi, ont entrepris un projet similaire (mais de moindre envergure) en important quelques universités. De cette manière, grâce à la coopération entre *Abu Dhabi Education Council*, qui est présidé par Mohammad Bin Zayed Al NAHYAN (prince héritier de l'émirat d'Abu Dhabi) et de l'université de la Sorbonne de Paris, en 2006, l'université de la Sorbonne d'Abu Dhabi a ouvert ses portes aux étudiants émiratis, arabes et autres ;³⁷⁴
- la culture : comme pour l'éducation, le Qatar et les Émirats Arabes Unis ont investi massivement en édifiant des musées somptueux conceptualisés par de célèbres architectes. Ainsi, Abu Dhabi procède depuis quelques années à la délocalisation de prestigieux musées internationaux tels le Louvre ou encore le musée Guggenheim. Quant au Qatar, par le biais de l'institution spécialisée « *Qatar Museum Authority* », il

³⁷² Ici le terme du développement humain concorde avec la définition donnée par les organisations onusiennes telles le PNUD, puisque les investissements concernent particulièrement les secteurs de l'éducation, la santé et le bien-être.

³⁷³ Le 25 juin 2013, le prince du Qatar Sheikh Hamad Bin Khalifa a cédé le trône (par abdication) à son fils Tamim Bin Khalifa AL THANI.

³⁷⁴ UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE, A.D., ABOUTUS, <http://www.sorbonne.ae/FR/ABOUT%20US/Pages/default.aspx>, consulté le 4 septembre 2011.

a réussi à bâtir plusieurs musées, comme le musée des arts islamiques, le musée national, le musée de l'orientalisme ou encore le musée arabe de l'art moderne³⁷⁵.

Par ces projets, les responsables publics de ces deux États ambitionnent de faire de leurs pays des pôles régionaux de l'éducation et de la culture, d'ouvrir leur population aux autres cultures en leur offrant les meilleures institutions, mais aussi de sortir de l'isolation et changer l'image dont souffre l'ensemble du monde arabe depuis les attentats du 11 septembre 2001. Néanmoins, ce genre de projets nécessite des budgets colossaux en plus de soulever de nombreuses critiques concernant la gestion de l'argent public, mais aussi par rapport aux dangers potentiels d'une invasion culturelle.

Conséquemment, à ce niveau les décideurs peuvent faire face à un blocage institutionnel ou juridique. Or, c'est dans de telles circonstances qu'interviennent la personnalité et la légitimité du souverain ou de sa famille, qui opèrent soit directement (en finançant, gérant et planifiant eux-mêmes certains projets), ou encore par le biais d'institutions spécialisées à qui ils attribuent des fonds spéciaux. Par conséquent, en représentant l'image même de la famille régnante, ces projets ou ces institutions sont rarement remis en question.

Pareillement, on retrouve une stratégie analogue au Sultanat d'Oman, où le sultan QABOOS Ibn Saïd a joué un rôle prédominant dans la polarisation de la politique culturelle sur le patrimoine culturel et naturel pour façonner une identité nationale intégrant les compositions religieuses, ethniques et culturelles hétéroclites de la population omanaise.³⁷⁶

À cet effet, les pouvoirs publics omanais (comme leurs voisins de la péninsule arabique) s'appuient principalement sur deux aspects culturels. Le premier consiste en l'identité

³⁷⁵ QATAR MUSEUMS AUTHORITY, *Qatar Museums Authority*, <http://www.qma.com.qa/index.php/en>, consulté le 25 novembre 2011.

³⁷⁶ Même si la politique culturelle du Sultanat d'Oman vise en premier lieu à mettre en avant l'aspect patrimonial et l'union du peuple omanais, il est important de souligner que plusieurs projets de développement (infrastructures, enseignement, santé et tourisme) ont été entrepris ces dernières années afin d'améliorer le niveau de vie de la population, qui a été longtemps inférieur à ceux des États voisins. Aussi, sur le plan culturel le goût prononcé du Sultan QABOOS pour les arts dits cultivés a eu pour conséquence l'entreprise par le biais de diverses institutions étatiques de grands projets comme la construction du *Royal Opera House de Muscat*. ROYAL OPERA HOUSE MUSCAT, *Home*, <http://www.rohmuscat.org.om/>, consulté le 25 novembre 2011.

bédouine qui est fermée, mais qui est socialement privilégiée puisqu'elle est garante du maintien des différentes hiérarchies tribales et sociales. Le second quant à lui est représenté par l'identité maritime, qui est plus ouverte grâce aux traditions de la pêche et du commerce des perles³⁷⁷. Enfin, pour les autorités omanaises, ces deux aspects sont indispensables à toute politique culturelle étant donné qu'ils reflètent le patrimoine populaire du Sultanat, mais aussi de la région.

Pour finir, même si la définition de la politique culturelle n'est pas mentionnée d'une manière claire dans les textes officiels des pays arabes. Elle peut cependant être identifiable à travers les projets, les discours et les activités menés par les pouvoirs publics. Aussi, les caractéristiques historiques, géographiques, ethniques, religieuses, politiques... propres à chaque État influencent vivement le parcours, l'évolution et l'aboutissement des diverses définitions accordées à la stratégie culturelle. Par conséquent, les définitions nationales se ressemblent et en même temps se différencient de manière à créer des points de connexion entre les pays de la région. Ces derniers peuvent être pris en considération pour établir une éventuelle classification des politiques culturelles arabes.

2. Typologie des politiques culturelles arabes

Avant d'aborder la question de la catégorisation de la politique culturelle au niveau régional, il serait intéressant de l'analyser à un niveau plus élargi à travers les modèles les plus connus. De cette manière, il serait plus aisé de discerner les diverses sources d'influence des stratégies culturelles arabes.

Ainsi, en terme de paradigme conceptuel les chercheurs (économistes, sociologues...) distinguent entre deux principaux modèles de politique culturelle. Ces derniers sont identifiés par rapport à la contribution financière (ou non) de l'État par rapport aux institutions culturelles et artistiques, mais aussi aux activités culturelles organisées dans le pays.

³⁷⁷ QATAR MUSEUMS AUTHORITY, « Qatar Museums Authority », *op. cit.*

Néanmoins, il y a une autre classification qui se base plutôt sur des considérations politiques en mesurant le degré de l'interventionnisme public au niveau de la gestion des structures artistiques et culturelles.

2.1. Les modèles de classification de la politique culturelle

A. La classification selon la source du financement

Cette typologie pourrait être désignée comme « culturelle » puisqu'elle distingue entre deux écoles qui ont souvent été opposées.

- 1 **Le modèle français :** il repose sur l'extrême interventionnisme de l'État en matière d'allocation des budgets. Ce mode de fonctionnement est considéré comme une tradition héritée de l'époque monarchique, lorsque l'intérêt des rois de France pour l'art était si important qu'ils étaient à la fois mécènes, collectionneurs et garants pour les artistes. Après la Révolution française, ce rôle qu'entreprenaient les monarques a été transféré aux mains d'une caste privilégiée. Cette situation a perduré jusqu'à la popularisation des domaines culturels avec la mise en place des congés payés et l'invention du concept des « loisirs de masse ». Par la suite, André MALRAUX³⁷⁸ a joué un rôle central dans la préservation du rôle central de l'État dans la gestion et le financement du secteur culturel par le biais de la « démocratisation culturelle » ou encore la protection et la préservation du patrimoine.³⁷⁹
- 2 **Le modèle anglo-saxon :** contrairement au modèle français, il n'existe pas dans l'usage anglo-saxon d'intrusion directe de l'État dans les domaines artistique et culturel. En Angleterre par exemple, la création en 1940 du *Council for the Encouragement of Music and Arts* n'était pas fondée sur une stratégie quelconque. En effet, la dépression économique que traversait le pays à cette époque avait particulièrement touché les artistes et plongé dans la même occasion la population dans une grande dépression. De ce fait, afin d'atténuer l'abattement général, les autorités anglaises avaient décidé de financer le travail des artistes pour qu'ils puissent divertir la population. Aujourd'hui encore, il

³⁷⁸ André MALRAUX a joué un rôle important dans l'architecture actuelle de la politique culturelle française. Écrivain et romancier, il a été à la tête du premier ministère français dédié au secteur de la culture (1959-1969) sous la présidence de Charles DEGAULE.

³⁷⁹ ROYAL OPERA HOUSE MUSCAT, « Home », *op. cit.*

existe plusieurs *Arts Council* régionaux en Angleterre, néanmoins leur financement est principalement garanti par des donateurs privés.

Aux États-Unis, le gouvernement encourage les porteurs de projets culturels ou artistiques à solliciter les dons du secteur privé par le biais d'un système appelé « *Art Challenge Grants* » (subvention des projets artistiques) visant à stimuler l'aide privée par l'aide publique.³⁸⁰ De manière à ce que les subventions publiques du « *National Endowment for the Art* » (une institution créée en 1960) ne soient accordées que si le demandeur réussit à attirer d'autres aides financières du secteur privé³⁸¹.

B. La classification selon la nature et le mode de gestion

Il existe en outre une autre taxinomie basée sur le rôle de l'État (au niveau central ou d'une manière décentralisée), non seulement dans le financement, mais aussi dans la gestion des institutions artistiques et culturelles. De ce fait, François COLBERT identifie quatre types de politiques culturelles³⁸² :

- 1 **l'État architecte** : cette première catégorie fait une seconde fois référence au mode opératoire français, qui en plaçant le choix culturel au sommet du pouvoir décisionnel gouvernemental, obtient une action qui se diffuse en cascade aux niveaux administratif et social pour se répercuter sur la population (le public). Ainsi, c'est par le biais de ce mécanisme que l'État fixe les objectifs, les budgets et leur répartition sur les secteurs et les collectivités. Par conséquent, toutes les décisions importantes se rapportant par exemple à l'édification de monuments, la subvention d'artistes et de projets, l'aide aux entreprises culturelles, les investissements... sont pris au niveau central (le ministère de la Culture), ce qui laisse peu de place au secteur privé dans la gestion ou même le financement du secteur culturel ;
- 2 **l'État mécène** : modélisé par *the Arts Council*. Cette institution anglaise contrairement à un ministère de type classique est complètement indépendante des décisions et du contrôle des pouvoirs centraux. Aussi, selon F. COLBERT il faut remonter à l'histoire de cet organisme pour mieux comprendre son fonctionnement. De la sorte, le « *Committee*

³⁸⁰ Ainsi, les institutions culturelles publiques fédérales « *Art Council* », exigent des organisations culturelles qu'elles subventionnent de constituer d'un côté un organisme à but non lucratif œuvrant dans le domaine de l'intérêt général. Et d'un autre côté, que leur budget annuel atteigne un certain niveau.

³⁸¹ LAVERGNE, M. et DUMORTIER, B., *L'Oman contemporain: Etat, territoire et identité*, KRTHALA., Paris, 2002, p. 249.

³⁸² COLBERT, F., « Les éléments de la politique culturelle », *op. cit.*

for Encouragement for Music and the arts » (CEMA)³⁸³ avait été créé durant la Seconde Guerre mondiale parce que l'État n'était plus capable de rémunérer directement les artistes.³⁸⁴ Une fois le conflit terminé, ce mode de fonctionnement qui consistait à confier à un organisme indépendant le financement et la gestion du domaine culturel a été préservé et confirmé avec l'établissement de l'« *Arts Council* » en 1946. Qui ne dépend d'aucun ministère et perçoit son financement sous forme de subvention et d'aides.³⁸⁵

- 3 l'État facilitateur :** à la différence de la première taxinomie, la présente fait une nette distinction entre le modèle anglais et américain. En effet, contrairement à son homologue britannique, le gouvernement américain exclut certains domaines de sa politique publique. Il s'agit plus précisément de l'éducation, de la santé et de la culture. Considérant que les citoyens étaient plus concernés et directement impliqués dans ces domaines. Par conséquent, selon la vision américaine la prise de décision se fait au niveau local et non central. Parallèlement, la perpétuelle concurrence entre les États-Unis et l'Europe en matière de création et de culture a poussé le gouvernement américain à encourager certaines personnalités fortunées à investir massivement dans la création d'organismes artistiques de prestige. Néanmoins, il est important de souligner que ces financements privés avaient au départ des objectifs majoritairement lucratifs. Ce qui a poussé les pouvoirs publics à inciter ces entrepreneurs à se constituer en organismes à but non lucratif.³⁸⁶

Enfin, ces classifications servent de socle à plusieurs pays dans le monde, leur permettant de constituer l'ossature principale de la politique culturelle nationale, puis de l'adapter au modèle politico-économique, à l'idéologie, à la nature de la société, mais aussi aux relations

³⁸³ Le CEMA (1939-1945) a été institué à l'issue d'une conférence nationale sur l'éducation. Son principal rôle était d'assister financièrement les entreprises culturelles qui avaient peine à poursuivre leurs activités durant la guerre. Sa création est due au financement (25000 livres) attribué par l'organisation Pilgrim Trust, qui a été fondée par le philanthrope américain Edward Stephen HARKNESS.

³⁸⁴ Les principaux objectifs du CEMA étaient :

- encourager les mineurs qui étaient au chômage durant la guerre à s'engager dans les activités artistiques afin de les occuper et de les éduquer ;
- garder le moral des citoyens durant la guerre ;
- organiser des tournées de spectacles et de pièces théâtrales pour fournir du travail aux artistes ;
- encourager la participation locale et les contributions faites par les groupes amateurs.

³⁸⁵ BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, Sixième édition., Paris, La découverte, 2008, p. 93.

³⁸⁶ COLBERT, F., « Les éléments de la politique culturelle », *op. cit.*

historiques et diplomatiques qu'ils entretiennent avec les États cités en modèles.³⁸⁷ Dès lors, les anciennes colonies anglaises ou encore les pays du Commonwealth ont adopté le modèle britannique, de la même façon dont les États qui étaient sous domination française ont choisi pour leur politique culturelle le modèle de l'État architecte.³⁸⁸

Dans ce sens, la colonisation de la majorité des pays arabes par ces deux puissances occidentales peut fournir une explication quant aux choix des gouvernements de la région en termes de politique culturelle. Cependant, la question qui se pose dans ce chapitre est, quelles sont les adaptations opérées par les États arabes ? Et pour quel résultat ?

2.2. Quelle typologie pour les États arabes ?

Avant la série d'études menée par l'organisation *Al Mawrid Al Thaqafi*, il n'existait aucune recherche ou analyse sur les différentes stratégies culturelles menées dans la région arabe. Néanmoins, cette vaste recherche a incité certains experts (arabes et étrangers) à s'intéresser de plus près aux politiques culturelles arabes à travers leur histoire, leurs modèles d'inspirations, mais aussi leur évolution. De la sorte, dans un article traitant des enjeux des politiques culturelles dans le monde arabe, Milena DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ distingue entre six principaux modèles :

- 1 **Le modèle étatique, dit « paternaliste »** : il se distingue par une hypercentralisation procurant à l'État l'exclusivité dans la gestion et le contrôle des institutions culturelles et artistiques en jouant simultanément le rôle de protecteur et de décideur. Ainsi, ce type de politique culturelle se rapproche extrêmement du modèle français. Aussi, il est appliqué dans les pays du Maghreb, où l'on retrouve une forte influence française en matière de systèmes administratifs et bureaucratiques.
- 2 **Le modèle commercial** : dans ce genre de système, le marché influence à un haut niveau les stratégies et les initiatives relatives à l'art et à la culture. Selon l'auteur, ce genre de politique culturelle est à la fois influencé par le modèle anglo-saxon et français. Dans le sens où, en évoluant dans un système économique libéral, ce modèle permettrait une

³⁸⁷ ARTS COUNCIL ENGLAND, *The history of the Arts Council*, <http://www.artscouncil.org.uk/who-we-are/history-arts-council/1940-45/>, consulté le 11 novembre 2012.

³⁸⁸ François COLBERT distingue néanmoins une autre influence qui n'a pas pour source les rapports de colonisation. Comme l'Allemagne par exemple, qui gère sa politique culturelle d'une manière décentralisée à travers les *Länder*, ou encore la Russie qui a préservé un système très bureaucratisé, avec l'implantation des institutions culturelles importantes dans les trois villes principales du pays.

cohabitation entre les institutions publiques et privées. Cependant, étant donné qu'il n'existe aucune délimitation des prérogatives, on retrouve parfois quelques amalgames et confusions dans la gestion et dans les responsabilités de chaque partie. Ainsi, le Liban est le pays le plus représentatif de ce modèle. En effet, l'ensemble des initiatives et même des activités culturelles du pays est littéralement pris en charge par le secteur privé. Ce dernier n'hésite pas à interférer dans les questions les plus sensibles comme les relations culturelles extérieures ou à donner une dimension lucrative à la production et aux activités artistiques.

- 3 **Le modèle mixte « commercial et étatique »** : il s'inspire généralement du modèle anglo-saxon et plus précisément britannique, en encourageant l'intensification des investissements et des initiatives privés dans les activités culturelles liées au domaine touristique ou encore aux industries culturelles afin d'accroître les retombées économiques. Toutefois, les pouvoirs publics gardent la mainmise sur les domaines « d'intérêt public » ayant d'importantes portées sociales et identitaires. Aussi, la politique culturelle égyptienne incarne bien ce modèle, du fait que l'État contrôle et gère l'ensemble des domaines culturels non lucratifs et confie ceux à grand potentiel commercial au secteur privé.³⁸⁹
- 4 **Le modèle « socialiste »** : bien qu'elle soit marquée par une forte centralisation cette catégorie n'est pas apparentée au modèle français, mais plutôt soviétique. Car, en plus d'une concentration de l'ensemble des décisions aux mains des autorités centrales, on retrouve une tendance idéologique omniprésente engendrant dans la plupart des cas des pratiques telles la censure. Il faut noter que dans le monde arabe, la Syrie est l'unique pays dont la politique culturelle actuelle est inspirée de ce modèle.³⁹⁰
- 5 **Le modèle basé sur la société civile** : dans ce modèle, l'effacement de l'État de la vie culturelle du pays entraîne sa prise en charge par le secteur civil (non marchand), c'est le cas par exemple dans les territoires Palestiniens où les différentes organisations internationales, ONG et associations spécialisées opèrent en ce qui concerne la politique culturelle d'une manière parfaitement indépendante.

³⁸⁹ Il est à noter qu'en Égypte le fort lien entre le secteur touristique et la culture entraîne une confusion dans la classification de certains domaines comme le patrimoine, qui certes a d'importantes retombées sociales, mais qui est néanmoins extrêmement commercial. Cependant, le patrimoine égyptien est un secteur exclusivement géré par l'État à cause de l'ampleur de la dimension historique, artistique et culturelle qu'il renferme.

³⁹⁰ Les changements historiques, politiques et économiques ont poussé des pays tels l'Égypte, l'Algérie ou l'Irak à abandonner ce modèle qu'ils avaient adopté au lendemain de leur indépendance pour marquer leur total détachement du système colonial.

6 Le modèle du mécénat : il est particulièrement présent dans les monarchies des pays du Golfe, mais aussi en Jordanie³⁹¹. Ainsi, la famille royale joue un rôle de mécène finançant et initiant divers projets tout en mettant en place la politique culturelle du pays³⁹².

D'après la taxinomie proposée par M. DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, il apparaît clairement que malgré les divergences notées à travers ces différents modèles, le rôle prédominant des pouvoirs publics dans la politique culturelle représente un point commun à la majorité des pays arabes (mise à part pour le Liban et la Palestine)³⁹³.

Notons aussi qu'à côté de cette forte concentration publique on remarque dans la majorité des pays arabes un accroissement du rôle des acteurs non gouvernementaux (ONG, associations et organisations internationales) dans certains secteurs. Ce qui peut être expliqué d'un côté par une influence et une pression occidentale permanente sur ces pays, les incitant à s'ouvrir politiquement et économiquement. D'un autre côté, il existe une forte dépendance financière de certains pays aux organismes étrangers par rapport aux projets culturels et artistiques, sans oublier les relations et accords de voisinage qu'entretiennent les pays arabes avec d'autres États (surtout européens) et qui impliquent la coopération culturelle et artistique.

Enfin, les politiques culturelles dans le monde arabe (peu importe leurs modèles) sont fortement influencées par les stratégies publiques générales. Par conséquent, elles reflètent généralement les objectifs (économiques, politiques, sociaux...) des autorités publiques.

3. Les politiques culturelles et les motivations publiques

Dans sa volonté de faire reconnaître aux différents États du monde l'importance du facteur culturel dans les stratégies de développement nationales et internationales. L'UNESCO ne cesse de souligner la corrélation entre les politiques culturelles et celles du développement.

³⁹¹ Ce mode de fonctionnement permet à la fois de débloquent des fonds spéciaux pour des événements particuliers (hors budgets consacrés aux institutions) ainsi que de limiter les oppositions de tout genre.

³⁹² DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles des pays arabes: Enjeux émergents, professions émergentes,... 3/4: Diversité des modèles de politiques culturelles dans les pays arabes », *op. cit.*

³⁹³ Le cas palestinien est atypique, car il s'agit de territoires géographiquement dispersés et non d'un État jouissant d'une reconnaissance internationale et d'une autorité politique. Quant au Liban, les différentes fractions ethnico-religieuses présentes dans le pays ont une importante implication dans le domaine politique, économique et même civil. Par conséquent, on remarque dans les deux situations l'absence de l'autorité publique dans certains domaines (et notamment la culture) au profit de nombreux individus, sociétés ou groupes étrangers.

Dans ce sens, la conférence de Stockholm de 1998 sur les politiques culturelles organisée par la Commission Mondiale pour la Culture et le Développement (WCCD) visait particulièrement à inciter les pays développés et en développement à prendre en considération les questions et les préoccupations culturelles lors de l'élaboration des politiques publiques en mettant en place un plan d'action, qui a été ratifié par l'ensemble des pays présents.³⁹⁴

Aussi, cette adhésion générale au document final de la convention de Stockholm signifie que par un accord général « toute politique culturelle » était définie à travers les éléments suivants : la mise en place des objectifs, la création des structures et la garantie des ressources nécessaires à la création d'un environnement favorable à l'épanouissement de l'être humain, représentaient les fondements de toute politique culturelle.³⁹⁵

L'UNESCO de son côté, proposait cinq principales recommandations afin d'appliquer cette définition d'une manière effective :³⁹⁶

- 1 faire de la politique culturelle un des composants essentiels de la stratégie de développement ;
- 2 promouvoir la créativité et la participation à la vie culturelle ;
- 3 renforcer les politiques et les pratiques visant à promouvoir les industries culturelles, mais aussi à protéger et à valoriser le patrimoine matériel et immatériel ;
- 4 promouvoir la diversité culturelle et linguistique par et pour la société de l'information ;
- 5 soutenir le développement culturel en fournissant davantage de ressources humaines et matérielles nécessaires.³⁹⁷

Une interprétation sommaire de ces cinq objectifs révèle que ces derniers représentent une combinaison entre les aspects culturels et économiques. Ceci est dû à l'intégration de larges

³⁹⁴ En ce qui concerne les pays arabes, les États présents lors de la Conférence de Stockholm étaient : Bahreïn, Égypte, Iraq, Jordanie, Liban, Maroc, Koweït, Libye, Qatar, Arabie Saoudite, Syrie, Émirats Arabes Unis, Tunisie, Palestine et Yémen.

³⁹⁵ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 193.

³⁹⁶ UNESCO, *Rapport final sur la conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement*, Stockholm, UNESCO, 1998, p. 15.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 15- 19.

notions culturelles comme la créativité, l'identité, la diversité et le patrimoine, à côté d'autres concepts plus économiques tels le financement, les subventions ou encore les industries culturelles. Par conséquent, lors de la mise en place de n'importe quelle politique culturelle, il est difficile, voire impossible, de dissocier les facteurs culturels des éléments économiques.

3.1. Les objectifs

Selon David THROSBY, il serait possible sous une certaine perception d'instaurer une autre classification, qui se baserait principalement sur les motivations (économiques ou culturelles) des décideurs publics lors de la mise en place de la politique culturelle. De cette manière, il est plus facile de distinguer entre :

A. Les objectifs économiques

D'après l'auteur, d'une manière générale il est parfaitement ordinaire d'élaborer une politique publique à partir de motivations économiques. Or, il est nettement plus délicat d'avancer des justificatifs commerciaux pour appuyer une décision publique lorsqu'il s'agit des domaines culturels ou artistiques.

Cependant, il existe un consensus dans les milieux académiques qui admet que toute intervention étatique dans ce secteur par le biais des politiques culturelles contiendrait une importante part de fondement économique. En outre, à l'instar des autres politiques publiques, la stratégie culturelle de n'importe quel gouvernement reposerait sur les déterminants suivants³⁹⁸ :

1 L'efficacité : toutes les sociétés se basant sur un modèle économique de libre-échange aspirent à avoir une « économie efficace ». Parallèlement, le dogme néolibéral met l'accent sur la minimisation du rôle de l'État de fait que le marché possède un pouvoir d'autorégulation.³⁹⁹

Toutefois, plusieurs gouvernements sont d'avis que le secteur de l'art et de la culture fait office d'exception à cette règle. De cette manière, l'intervention publique est capitale à cause de la défaillance du marché provoquée par plusieurs facteurs :

³⁹⁸ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 49.

³⁹⁹ Selon la perception néolibérale, le rôle des pouvoirs publics doit se limiter au maintien de cet équilibre sans interférer d'une manière directe.

- la nature même des produits culturels les assimilant à des biens publics avec des caractéristiques telles l'indivisibilité, la collectivité et la non-exclusivité ;⁴⁰⁰
- l'existence des « effets externes », qui sont des bénéfices non commerciaux émanant des produits culturels, mais qui n'imposent aucune rétribution vis-à-vis des entreprises ou des individus qui en jouissent. Par ailleurs, ces effets appelés aussi externalités positives ont aussi le pouvoir de migrer vers d'autres secteurs connexes comme le tourisme ou encore l'éducation. Ainsi, en ignorant leur existence le marché n'encourage pas leur production, ce qui rend l'intervention de l'État indispensable pour leur survie et leur maintien dans le domaine culturel ;⁴⁰¹
- l'incapacité du marché à préserver l'idée créative. De telle façon que sans aucune protection, le concept créatif serait surexploité et pourrait même échapper au contrôle de son créateur. Conséquemment, l'unique solution à ce genre de défaillance est la régulation étatique par le biais de structures juridiques spécifiques tels les droits d'auteur et droits voisins ;
- l'impossibilité de maîtriser les coûts de production. Ce qui engendre le monopole du marché de la production et de la diffusion des biens culturels par les grandes entreprises bénéficiant des ressources matérielles et humaines nécessaires ;
- la distinction entre le produit populaire (s'adressant à une grande majorité de consommateurs) et cultivé (considéré comme plus restreint par rapport au nombre des consommateurs) provoque un abandon du marché aux produits à consommation minoritaire. Dans ce cas, les pouvoirs publics jouent souvent le rôle de régulateur pour ces domaines, par le biais de mesures d'encouragement à la création qui visent à limiter l'abondant total de ces secteurs de création par les artistes, ou la migration de ces derniers vers des pays plus propices ;

⁴⁰⁰ **Collectif (non rival)** : ça signifie que la consommation de ce genre de bien par un individu n'altère en rien la consommation par autre individu de la même quantité de ce bien.

Indivisible : veut dire que le même produit peut être consommé d'une manière simultanée par un groupe d'individu sans que ceci influence la qualité du produit ou de la consommation de l'ensemble des personnes ;

Non-exclusif : ça concerne les biens sur quoi on ne paie pas de droit d'accès comme les monuments ou le patrimoine. Ainsi, leur entretien et leur survie ne peuvent être assurés que par l'État qui répartit ces charges sous forme d'impôts. Il faut noter aussi que le produit culturel peut être une source d'exclusion à cause de son prix, et c'est à ce moment qu'intervient l'État en imposant un paiement forfaitaire qui ne subit pas les effets de l'offre et de la demande.

⁴⁰¹ Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, Sixième édition, La découverte, Paris, 2008. P 87.

- le manque d'information sur certains biens culturels et l'inintelligibilité du public. Dans ce dernier élément, l'État joue un rôle majeur puisqu'il veille à la régénération et le renouvellement des futurs consommateurs par le biais de programmes éducatifs mettant à disposition du public des informations sur la nature du produit artistique, l'ensemble des normes et des conventions encadrant sa création ainsi que les différentes formes de sa composition.⁴⁰²

2 L'équité : l'équité sociale est un sujet qui est souvent placé au cœur de toutes les politiques publiques. Ainsi, tous les États du monde s'attèlent à combattre la pauvreté et les formes d'inégalité à travers des mesures spécifiques, dont les taxes fiscales et autres politiques de régulation, afin d'assurer la redistribution des richesses sur l'ensemble des couches sociales.

De son côté, le secteur culturel n'est pas épargné de cette inégalité. En effet, à côté de secteurs très lucratifs, il existe des domaines artistiques générant peu de revenus. Par conséquent, si une redistribution des bénéfices n'est pas effectuée sur les activités artistiques non commerciales⁴⁰³, certaines filières seraient menées à disparaître même si elles produisent de grandes quantités d'externalités positives.

Toutefois, les institutions qui bénéficient des mesures d'aide comme les opéras, les musées, les galeries... sont souvent jugées comme élitistes s'adressant à une catégorie de public financièrement et socialement privilégié. Dans ce cas, il devient alors inapproprié de faire usage dans les stratégies gouvernementales d'expressions telles l'« équité » ou la « redistribution ». Cet aspect pousse même certains États à ne pas financer ou subventionner directement ce genre d'institutions, en chargeant les individus et les entreprises (amateurs de ces filières artistiques) de les soutenir en contrepartie de privilèges fiscaux.

3 La croissance : les industries de l'art incarnent le plus important domaine culturel générateur de valeur économique. Dès lors, on assiste à une montée d'attention de la part des pays développés et des pays en développement envers ce nouveau secteur industriel. Cet intérêt se traduit généralement par des politiques culturelles tournées vers des stratégies visant à multiplier la création d'agglomérations dédiées à la production

⁴⁰² *Ibid.* P 91.

⁴⁰³ Il faut noter que l'équité est assurée uniquement lorsque les pouvoirs publics sont pourvus de politiques culturelles efficaces. Par conséquent, la stratégie culturelle doit être établie selon un processus particulier permettant à l'État de garantir une bonne gestion du secteur de l'art et de la culture.

culturelle qui transforment les coûts et les dépenses en investissements dans un secteur innovant et créatif.

- 4 **L'emploi** : le recul des secteurs économiques traditionnels comme l'agriculture et la manufacture au profit des industries de l'innovation et de la technologie, les manœuvres de délocalisation adoptées par les grandes entreprises, ainsi que les multiples crises qui ébranlent l'économie mondiale mettent en évidence la problématique de l'emploi. Ainsi, l'emploi est aujourd'hui au cœur de tous les débats et la lutte contre le chômage est le premier objectif de toute stratégie publique. De ce fait, pour plusieurs gouvernements, les industries créatives (et notamment culturelles) représentent une alternative aux problèmes liés à l'emploi. En effet, dans le cadre des industries tournées vers l'innovation et la créativité le rapport entre le travail et les *inputs* est nettement plus important que dans n'importe quel autre secteur.⁴⁰⁴ Ajoutons à ceci le fait que sur le plan déontologique, le travail culturel est mieux considéré comme n'importe quel autre produit à cause de la nature de la valeur culturelle et symbolique qu'il renferme et qu'il génère à la fois.⁴⁰⁵
- 5 **La stabilité des prix** : si le contrôle de l'inflation représente un des plus importants défis de l'ensemble des politiques fiscales. Dans la production culturelle, son incidence est marginale, puisque les biens et services culturels représentent généralement une dépense dérisoire dans les dépenses des ménages. Ajoutons à ceci le fait que les fluctuations des prix des produits artistiques n'ont pas un grand impact sur l'ensemble du marché. Par conséquent, malgré que le secteur culturel ne soit pas directement concerné par l'inflation, il est cependant le premier à subir les actions publiques dans ce sens. En d'autres termes, toute décision concernant une restriction budgétaire ou toute mesure d'austérité se répercute en premier lieu sur le budget culturel, considéré souvent comme moins prioritaire que le secteur de la santé, de l'éducation ou de la sécurité.
- 6 **La balance externe** : avec le développement des industries liées au domaine de la culture, l'apparition des échanges des biens et des services culturels parmi les articles de la balance commerciale s'est mondialement généralisée.⁴⁰⁶ Nonobstant cela, l'évaluation d'une telle balance est considérée comme difficile à cause de l'existence de comptes

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 15- 19.

⁴⁰⁵ L'auteur rappelle néanmoins dans son ouvrage que l'intérêt pour ce genre d'implantation industrielle se situe principalement dans les grandes villes ou leur périphérie. Par conséquent, contrairement aux autres secteurs économiques l'effet de marginalisation et d'isolation des zones rurales par rapport à ce genre d'emploi est beaucoup plus perceptible dans les industries créatives en général et culturelle en particulier.

⁴⁰⁶ Les États-Unis sont considérés comme le plus grand producteur et exportateur de ce genre de biens, mais il faut noter aussi qu'on assiste ces dernières années à la montée en puissance de certains pays émergents comme la Chine ou l'Inde qui bénéficient d'une plus importante pénétration au niveau des marchés locaux.

exhaustifs relatifs à certaines ressources liées telles les redevances (*royalties*) ou toute autre sorte de paiement découlant d'une transaction des droits d'auteur. Or, sans l'intégration de ce genre de transactions, l'estimation des exportations et des importations culturelles resterait incomplète.

C'est pour cette raison que les pouvoirs publics se basent de préférence sur la balance commerciale relative aux industries culturelles, puisque leur quantification est plus évidente en plus d'avoir la capacité de contribuer à la constitution de recettes en devises (surtout pour les pays en développement)⁴⁰⁷.

Enfin, les politiques culturelles jouent un rôle majeur dans l'équilibre de cette balance commerciale externe par le biais de programme de soutien et de promotion du produit culturel local ainsi que de son exportation.⁴⁰⁸

B. Les objectifs culturels

Même si les gouvernements accordent plus d'attention aux rendements économiques du secteur culturel en se focalisant particulièrement sur les objectifs économiques. Cependant, la préoccupation primaire des autorités publiques concerne l'importance intrinsèque de la culture et des arts dans la société, mais aussi dans la vie des individus.

En réalité, il est difficile de distinguer dans les politiques culturelles entre les objectifs économiques et culturels. Mais, grâce aux analyses économiques, sociales, politiques... de certains chercheurs, il est possible de se baser sur des moyens de différenciation. Dans ce sens, la démarcation établie par D. THROSBY entre la valeur culturelle et la valeur économique offre plus de visibilité en ce qui concerne les objectifs culturels qu'il classe comme suit :⁴⁰⁹

- 1 La production et la consommation de l'art créatif :** même si l'évolution du produit culturel s'opère dans un système purement économique, les pouvoirs publics ne peuvent ignorer la valeur intangible et ses effets lors de l'élaboration de la politique culturelle. De cette façon, l'économiste estime que la stratégie liée à la production culturelle repose sur trois objectifs principaux :

⁴⁰⁷ *Ibid.* p.41.

⁴⁰⁸ L'exemple le plus saisissant est celui du domaine télévisuel et radiophonique avec l'imposition de quotas de programmes nationaux vis-à-vis des chaînes télévisées et des stations radios.

⁴⁰⁹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 49.

- l'excellence : juger un produit culturel sur sa valeur esthétique indépendamment de tout aspect commercial nécessite une expertise basée sur des standards spéciaux. Toutefois, la politique culturelle par le biais de ses institutions publiques n'est pas habilitée à interpréter ou à juger « l'excellence » d'un produit particulier. Ainsi, afin d'éviter toute confusion, les autorités commissionnent les agents de légitimation afin qu'ils jugent du niveau d'excellence de l'œuvre ou d'un travail artistique ;
- l'innovation : comme toute production créative, la création culturelle est un domaine qui s'étend et s'élargit en formant un réseau à connexions multiples. Ces dernières participent à leur tour à l'émergence de nouvelles formes artistiques. De cette manière, l'apparition de ces secteurs culturels inédits a d'importantes répercussions sur la vitalité créative. *Ipsa facto*, il est tout à fait légitime de considérer ce genre de projets parmi les stratégies de développement menées par l'État. Ce qui implique un soutien public renforcé, semblable à celui de la recherche et du développement dans les domaines de la science et de la technologie ;
- l'accès : selon l'auteur, la valeur culturelle de l'art n'est effective que si elle est expérimentée et testée par l'ensemble des consommateurs. Par conséquent, l'intérêt des politiques culturelles se focalise particulièrement sur des objectifs d'accessibilité et de participation du plus grand nombre possible de citoyens à la consommation, mais aussi à l'expérience culturelle.⁴¹⁰

2 L'affirmation de l'identité culturelle : la reconnaissance, la célébration et la préservation de l'unité, de la grandeur et de l'indépendance de l'identité culturelle qu'elle soit nationale, régionale ou même locale, représentent un objectif crucial pour n'importe quel gouvernement. Aussi, si l'identité représente un ensemble de caractéristiques rassemblant les membres d'une communauté, la création de l'État nation a transformé cette « identité communautaire » en « identité nationale », qui est un des objectifs les plus importants de la politique culturelle.⁴¹¹

Aussi, face aux anxiétés culturelles liées aux effets de la mondialisation on assiste aujourd'hui à une revalorisation de quelques identités communautaires. Cet aspect est exploité par les autorités publiques à la fois, pour des objectifs sociaux (pour des objectifs

⁴¹⁰ Comme nous l'avons précédemment vu, ce genre d'objectifs se traduit souvent par de larges modèles de déconcentration ou encore de décentralisation culturelle tendant plus à s'imposer dans les modèles de la stratégie culturelle où l'État joue un rôle prédominant.

⁴¹¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 40.

de diversité culturelle), mais aussi pour des objectifs économiques qui impliquent d'autres domaines à forte connotation commerciale comme le tourisme, l'artisanat ou les médias.⁴¹²

- 3 La célébration de la diversité :** la vie culturelle d'une société ne se limite pas à la création et à la consommation d'art. En effet, la valeur culturelle qui découle de l'expérience collective, du partage des us, des traditions et des rituels crée une diversité culturelle, qui est indispensable pour la cohésion sociale. Cependant, plusieurs spécialistes comme J. FARCHY, J.P.SINGH ou D. THROSBY affirment que la diversité culturelle est vivement menacée par un processus de standardisation provoqué par la mondialisation, le développement rapide des nouvelles technologies ainsi que la domination des pratiques culturelles liées au divertissement.⁴¹³

Conséquemment, face aux anxiétés exprimées par les différentes communautés, mais aussi par les États, les stratégies culturelles tendent de plus en plus à élargir la définition de « l'identité culturelle », afin de mettre en avant les objectifs culturels qui s'appuient principalement sur les fonctions sociales de l'art comme sa participation à la constitution d'un capital social ou encore son rôle majeur dans la préservation d'un pluralisme culturel et d'une diversité ethnico-religieuse.⁴¹⁴

- 4 Assurer la continuité :** la culture par ses multiples domaines implique des connaissances, un savoir-faire, des usages, des traditions, des goûts... qui se transmettent de génération à une autre. Ainsi, cette connexion intergénérationnelle qui se fait par le biais du capital humain se traduit par différents facteurs :

- le patrimoine : l'existence d'un patrimoine matériel ou immatériel produit une valeur culturelle faisant office de lien entre le passé et le futur d'une société. Par conséquent, en plus d'être une source de revenus financiers (par l'exploitation des sites, musées, galeries... etc. à des fins touristiques). Le patrimoine tangible et intangible constitue aussi un important générateur de valeurs culturelles, se traduisant par le bien-être que procure l'existence d'un tel legs dans le paysage quotidien, ou encore le sentiment de laisser un héritage culturel aux futures générations. Cette valeur est particulièrement

⁴¹² En ce qui concerne le domaine du patrimoine matériel ou immatériel « l'identité » joue un rôle dans la préservation, la perpétuation et la rénovation de ce dernier. Quant au domaine des médias cet objectif de l'identité donne un moyen d'expression et d'information aux populations locales.

⁴¹³ FARCHY, J. et SAGOT-DUVAUROUX, D., *Economie des politiques culturelles*, op. cit., p. 68.

⁴¹⁴ *Ibid.*

palpable lorsque les politiques culturelles expriment des objectifs de préservation et de promotion du patrimoine national en engageant des projets de restauration, de valorisation et de soutien ;

- l'éducation : toutes les politiques publiques déclarent que l'éducation constitue un élément central de leur développement. Néanmoins, l'éducation artistique en particulier représente un moyen primordial pour la sensibilisation, mais aussi pour la transmission du savoir et des compétences aux nouvelles générations. De cette manière, la formation et l'aiguïsement des goûts des plus jeunes favorisent la diversification et l'enrichissement de leur vie culturelle future. Aussi, les objectifs exprimés par les politiques culturelles vis-à-vis de l'éducation artistique concernent particulièrement la formation d'une réserve de créateurs et d'artistes. D. THROSBY interprète ce but de deux manières. D'abord, sous une conception économique ce genre d'éducation accroît au moyen et au long terme la part des producteurs et des consommateurs dans le marché. Ensuite, elle garantit le renouvellement de la communauté créative qui, combinée à l'aspect innovant et hybride du secteur culturel, produit une expression artistique diversifiée et encourage en même temps l'émergence de nouveaux modes de création.⁴¹⁵

Pour finir, cette distinction entre objectifs économiques et culturels affirme l'indispensabilité de l'intervention de l'État dans le secteur culturel, mais crée en même temps une confusion au niveau de l'élaboration de la politique publique qui en plus des priorités économiques, doit prendre en considération d'autres éléments intangibles, ce qui pourrait réduire l'efficacité de la stratégie culturelle.⁴¹⁶

Afin d'éviter ce genre d'écartèlement entre objectifs économiques et culturels, il est important que les priorités soient établies afin de limiter les contraintes à travers un certain nombre de mesures politiques.

⁴¹⁵ FARCHY, J. et SAGOT-DUVAUROUX, D., *Economie des politiques culturelles*, op. cit., p. 68.

⁴¹⁶ Dans cette situation le décideur public connaît un important paradoxe. D'abord, le fait de déclarer des objectifs purement économiques tout en prenant considération des importantes retombées sociales, culturelles, esthétiques et symboliques. Ensuite, une stratégie qui se base uniquement sur des objectifs culturels pourrait marginaliser ou même exclure le secteur culturel du processus de développement économique.

Ainsi, il est important en premier lieu de miser sur une stratégie de coopération (qui ne soit pas forcément de nature commerciale ou lucrative) avec de nouveaux acteurs représentés par le secteur privé, la société civile ou encore les individus.⁴¹⁷

Ensuite, afin de s'adapter à l'hybridité du secteur culturel, la politique culturelle devrait être fragmentée en multiples domaines d'intervention, de manière à intégrer les activités culturelles à fort potentiel économique à côté d'autres pratiques artistiques produisant une valeur esthétique et symbolique. Ainsi, ce sectionnement se fait par la mise en place de plusieurs politiques sectorielles comme celles de l'emploi, du développement urbain et rural, des industries de l'art, du tourisme, des musées... Par conséquent, ces politiques sectorielles offrent plus de visibilité en matière de valeur engendrée par chaque domaine culturel, aidant ainsi les décideurs publics à discerner entre les objectifs.⁴¹⁸

Sur le plan pratique, ce genre de dispositions a conduit à un résultat plus ou moins satisfaisant après une large application (Europe, Canada, Australie, ainsi que certains pays d'Asie). De cette façon, l'intérêt de mettre en place des stratégies culturelles offrant la possibilité de préserver la valeur culturelle et d'accroître la valeur économique et de plus en plus grandissant chez certains États. Et c'est ce qui les conduit à investir massivement dans la création de centres de recherche et de laboratoires spécialisés.

Enfin, en ce qui concerne le monde arabe, malgré la rareté des études régionales sur les différentes politiques culturelles et leurs objectifs. Les changements qui s'opèrent dans la région attirent l'attention sur certaines questions telles la gouvernance, la politique, la sécurité, l'économie... Néanmoins, les différentes mutations socioculturelles ont eu un important impact sur secteur culturel en général et sur la politique culturelle en particulier. Ce qui permet de percevoir auprès des pays de la région de nouvelles trajectoires des stratégies culturelles et de leurs objectifs

⁴¹⁷ Dans ce sens, les entreprises privées et les individus jouent le rôle de mécènes et non de sponsors par rapport aux différents projets et activités artistiques.

⁴¹⁸ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 44.

3.2. Les objectifs des politiques culturelles arabes

Comme il a été mentionné plus haut, les multiples politiques culturelles aspirent aujourd'hui à se rapprocher d'un équilibre entre les objectifs économiques et culturels. Cependant, cet exercice se révèle d'une extrême difficulté surtout au niveau de la gestion et de l'administration.

Pour ce qui est des pays en développement et des États arabes en particulier, le problème réside au premier abord dans la formulation des politiques culturelles, qui offre peu de visibilité quant à la distinction entre les objectifs. Cependant, les observateurs du secteur culturel dans cette région distinguent deux points importants.

D'un côté, du point de vue institutionnel, mais aussi organisationnel et administratif, le mécanisme décisionnel est hautement centralisé. De manière à ce que l'ensemble des activités relatives à l'art et à la culture soit orchestré au niveau des institutions publiques centrales (ministères ou autres). D'un autre côté, la conjoncture mondiale économico-politique a renforcé l'action et le dynamisme de certains secteurs non étatiques (les entreprises privées, les sociétés civiles, les intellectuels et les artistes) dans la vie culturelle de ces pays. Ce qui a petit à petit conduit les pouvoirs publics à reconsidérer leurs stratégies en faveur de ces acteurs.⁴¹⁹

Toutefois, comme le souligne M. DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ dans son analyse, malgré ces points communs, il est important de prendre en considération les facteurs historiques, idéologiques, politiques, ethniques, religieux et culturels qui influencent individuellement chaque discours politique en modelant les politiques publiques en général et les stratégies culturelles en particulier. Aussi, par le biais de ces éléments, l'auteur identifie quatre concepts laissant transparaître les divers objectifs des politiques culturelles arabes.

Une fois analysés, ces archétypes peuvent être classés en deux catégories d'objectifs idéologiques et commerciaux, auxquelles s'ajoute un nouveau type d'objectif qui n'est pas annoncé d'une manière officielle, mais qui prend de l'ampleur dans certains pays de la région.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

A. Les objectifs idéologiques

Dans le monde arabe (comme dans plusieurs autres régions et pays), la culture a toujours été instrumentalisée à des fins politiques. Aussi, dans ce qui est appelé « les pays du Sud »⁴²⁰ cet usage politique de la culture a particulièrement marqué la période coloniale, où l'activisme culturel était utilisé comme un moyen de résistance et de révolte. Aujourd'hui encore, plusieurs aspects culturels servent comme point d'appui aux idéologies de l'État. Dans ce sens, nous pouvons distinguer dans le monde arabe entre trois principaux sujets :

1 La révolution

Après leur indépendance, les gouvernements arabes ont continué à utiliser les thèmes de la révolution, de la lutte et de la libération comme fondement de la « culture officielle » permettant aux pouvoirs publics d'asseoir leur légitimité en tant qu'unique acteur de la politique culturelle. De ce fait, les activités artistiques comme la vie culturelle sont organisées autour des fêtes nationales et autres cérémonies officielles.

De nos jours, l'émergence de nouveaux acteurs dans les divers champs de la politique culturelle a permis de détourner cette « culture révolutionnaire » pour d'autres objectifs. En effet, les nouveaux moyens de communication et d'information et leur diffusion dans le monde arabe permettent d'observer la propagation d'un art contestataire utilisé par les groupes et les individus comme moyens d'expression leur permettant de manifester leur rejet des systèmes établis, de provoquer des débats ou d'exprimer leur particularité ou encore d'attirer l'attention sur un sujet en particulier.⁴²¹

2 L'identité commune

Après la récupération des institutions publiques, les gouvernements arabes fraîchement indépendants se sont attelés à façonner un appareil idéologique en ayant recours aux administrations, aux médias et à la presse, aux systèmes éducatifs et même aux forces armées. Il est également important de noter qu'en dépit de ses conséquences sur les

⁴²⁰ Il s'agit d'une distinction économique entre les pays riches ou industrialisés (du Nord), et les pays pauvres et moins développés (du Sud). Il est également important de souligner que cette séparation n'a pas de considération géographique, étant donné que des pays riches comme l'Australie, la Nouvelle Zélande ou encore le Japon se situent dans l'hémisphère sud du globe.

⁴²¹ Le terme objectif culturel utilisé dans ce cas n'implique pas la distinction que nous avons abordée entre la valeur culturelle et économique. Il désigne plutôt un objectif d'expression culturelle, permettant aux artistes et différents créateurs de se libérer de la censure et du contrôle de l'État.

politiques arabes, cette idéologie culturelle a eu également des répercussions au niveau de la société arabe, puisqu'elle a engendré un certain dynamisme qui a soulevé la conscience sociopolitique des citoyens, à travers laquelle ils exprimaient leurs espoirs, mais aussi leurs craintes au niveau local, régional et mondial.

Parallèlement, sur la scène internationale l'existence de deux pôles rivaux durant la guerre froide a fortement influencé les différentes structures politiques, idéologiques et culturelles de pays anciennement colonisés. L'élite arabe quant à elle, avait à l'époque deux principaux sujets de préoccupation. Le premier était la lutte contre le sous-développement, et le second concernait la volonté de se démarquer de la bipolarité stratégique, en constituant une nation unie reposant particulièrement sur « l'unité arabe »⁴²².

Dans une vision plus large, certains États ont utilisé cet aspect identitaire pour développer une conscience collective sous le slogan du « panarabisme ». Ce dernier, en se concentrant sur une unité linguistique (l'arabe) en y intégrant une identité religieuse (l'islam) et en minimisant le rôle de la diversité et la multiplicité (ethnique, linguistique et religieuse) dans les différentes stratégies culturelles et éducatives. Par conséquent, le but unificateur de l'identité commune s'est transformé en facteur de marginalisation et d'exclusion pour certaines catégories de la société arabe.

3 L'identité nationale

L'échec des politiques tournées vers le panarabisme, ainsi que les différentes pressions internes et externes appelant à une plus importante considération envers la diversité et la pluralité des sociétés arabes ont provoqué un changement de cap dans les politiques culturelles des États arabes, qui se tournent dorénavant vers une identité plus centrée sur les spécificités culturelles nationales.

De la sorte, les politiques culturelles n'hésitent pas à reconnaître et à faire connaître toutes les composantes culturelles de leurs pays. Ainsi, la diversité culturelle est utilisée de plusieurs manières. Le Liban par exemple, instrumentalise la variété ethno-religieuse de sa population pour se démarquer des autres pays de la région, mais aussi pour affirmer

⁴²² THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 151.

son « identité nationale multiple » sur le plan international.⁴²³ Le Maroc et l'Algérie de leur part s'appuient sur le facteur linguistique pour mettre en exergue leur identité nationale « originelle ». ⁴²⁴

Par ailleurs, en plus de la diversité culturelle, « l'identité nationale » est véhiculée par d'autres domaines culturels et spécialement le patrimoine. Ceci est nettement remarquable dans les nouvelles politiques culturelles des pays de la péninsule arabique (les Émirats Arabes Unis, Qatar et Oman), qui utilisent le folklore et le patrimoine comme élément distinctif, mais aussi comme une base fédératrice de leurs sociétés respectives. Le patrimoine (archéologique et historique) égyptien pour sa part, en plus d'être commercialement exploité, s'avère un moyen efficace pour attirer l'attention internationale sur la culture égyptienne à travers son histoire et son héritage pharaonique.

Enfin, l'identité nationale peut aussi servir de moyen pour réinstaurer une image culturelle d'un État altérée par une grave crise (politique, économique...). Dans ce cas, l'Algérie qui a traversé une période d'inactivité artistique (au niveau national et international) tente de se repositionner culturellement à travers la création d'institutions spécialisées, comme l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC) qui est chargée de promouvoir la culture et l'identité algérienne à l'intérieur et à l'extérieur du pays. ⁴²⁵

B. Les objectifs de divertissement

Le divertissement comme objectif de la politique culturelle est un sujet très controversé, puisqu'il oppose ouvertement la notion de l'art savant à celle de l'art populaire. Or, d'un côté, les retombées économiques des loisirs culturels constituent une réalité non négligeable. D'un autre, la réaction de la classe intellectuelle et artistique serait acerbe si les pouvoirs publics venaient à exprimer des objectifs exclusivement économiques dans la formulation de leurs

⁴²³ DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,...1/4: Concepts et développement des politiques culturelles », Brussel, Association Marcel Hieter pour la démocratie culturelle, vol.1/4, 2010, p. 1.

⁴²⁴ Pour ces deux pays la reconnaissance de l'*Amazigh* comme une seconde langue nationale et son intégration dans les programmes culturels s'est faite au prix de manifestations et de fortes répressions (le printemps berbère en Algérie 1980).

⁴²⁵ CHARAFFEDDINE, F., *Culture et idéologie dans le monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 47.

politiques culturelles. Par conséquent, les secteurs culturels, à fort potentiel commercial impliquant une consommation de masse sont de plus en plus cédés au secteur privé.

Il existe ainsi dans le monde arabe deux cas représentatifs de ce mode de fonctionnement. D'abord l'Égypte, qui comme il a été signalé plus haut, met en avant la valeur économique du secteur culturel à travers les entreprises privées. Ceci est d'autant plus avéré dans le domaine télévisuel, qui bénéficie d'une ample popularité auprès du public égyptien et arabe. Conséquemment, on retrouve une grande concentration de sociétés privées autour du domaine de la production des programmes télévisuels de divertissement, des séries ainsi que des feuilletons. De ce fait, le succès de ce secteur s'est construit à travers les années par le biais d'une large diffusion (nationale et régionale) et une fidélisation des téléspectateurs arabes, lui assurant une haute rentabilité.

De leur part, les pouvoirs publics égyptiens exploitent aussi l'aspect lucratif du secteur télévisuel en focalisant leur politique culturelle sur la création et la subvention des entreprises spécialisées dans ce domaine, puisque la diffusion télévisée est généralement jugée peu onéreuse et facilement diffusable auprès d'un large public.⁴²⁶ Néanmoins, cette stratégie a eu des retombées sur les domaines artistiques considérés comme « sélectifs » nécessitant des investissements imposants en matière d'infrastructures et d'institutions, mais aussi un encadrement éducatif spécifique.⁴²⁷

Ensuite, la vie culturelle au Liban repose en grande partie sur le dynamisme du secteur privé. De ce fait, la politique culturelle publique est pratiquement effacée devant des stratégies privées implantées dans les principaux domaines culturels et qui sont généralement à but lucratif. Ce qui est sensiblement perceptible dans le champ de la production musicale, où les

⁴²⁶ L'investissement dans le domaine de la production télévisée a assuré à l'Égypte durant des années, la place de leader dans le marché régional, puisqu'elle s'imposait comme principal exportateur de programmes de divertissement. Aujourd'hui, la production égyptienne a nettement reculé à cause de la qualité de ses produits (jugés peu créatifs et caricaturaux), mais aussi à cause de la forte concurrence régionale montante notamment libanaise et syrienne. Aussi, certains autres pays qui jusque là n'avaient pas de production nationale (les pays du Golfe) ont commencé à produire leurs propres programmes et séries, ce qui a encore plus limité les exportations égyptiennes.

⁴²⁷ HAMADI, W. et ATHER, R., *Al-siyāsāt al-taqāfiyā fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

sociétés privées exploitent le phénomène d'artistes *superstars*, et le succès que connaît « la chanson orientale »⁴²⁸ au niveau régional et mondial.⁴²⁹

C. Les objectifs de prestige

Dans la distinction entre les différentes politiques culturelles arabes, nous avons souligné le rôle de certaines personnalités politiques (souverains) arabes dans le mécanisme décisionnel lié à la culture et à l'art. Corolairement, une telle stratégie impose la différenciation d'un autre genre d'objectif qui est particulièrement centré sur l'image de marque de la personnalité politique, de son entourage ou même du gouvernement au pouvoir.

Ainsi, cette catégorie d'objectifs implique deux sortes de situations. Premièrement, un financement public renforcé des événements culturels de grande envergure, mais qui n'est toutefois pas justifié par des objectifs particuliers. En d'autres termes, ce genre de festivités entraîne généralement une participation et une implication minime de la part de la population. Aussi, elles ne sont pas dirigées vers une attraction touristique ou la promotion d'un produit artistique particulier. Dès lors, les manifestations culturelles telles les « Capitales de la Culture Arabe »⁴³⁰ ou encore les « Capitales de la Culture Islamique » bénéficient d'un budget particulier, totalement indépendant de celui alloué au secteur de la culture (ministère, institutions régionales...). Néanmoins, ces événements suscitent une grande vague de critiques lancée par la société civile et les spécialistes du domaine au sujet de leur inefficacité, leurs résultats et leur manque de transparence.

Ensuite, on retrouve une implication personnelle envers les différents domaines artistiques. En effet, on remarque depuis quelques années une participation accrue des chefs d'États arabes, des monarques, des princes ainsi que de leurs proches, dans la création d'institutions spécialisées, de fondations, d'associations, d'ONG...

⁴²⁸ La chanson ou la musique « orientale » est un genre musical moderne mélangeant des mélodies « pop » et orientales et s'appuyant sur des chanteurs extrêmement célèbres au niveau régional. Son succès au niveau international est dû à l'intérêt porté par les grandes « majors » pour les musiques plus ou moins ethniques et leur intégration dans un nouveau champs appelé « *world music* ».

⁴²⁹ DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,...1/4: Concepts et développement des politiques culturelles », *op. cit.*, p. 2.

⁴³⁰ Ces événements sont principalement initiés par la Ligue des États Arabes et s'inspirent d'autres projets similaires organisés par l'UNESCO. Les capitales arabes de la culture ont été : Alger 2007, Damas, 2008, Jérusalem 2009, Syrte en 2011 et Manama en 2012.

Aussi, il est important de noter que plusieurs de ces organismes ont un statut « indépendant », ce qui implique qu'ils sont financièrement autonomes puisqu'ils dépendent des différentes donations et de l'argent injecté par leurs dirigeants. De ce fait, l'objectif principal de ces derniers est d'acquérir une certaine notoriété auprès de l'opinion nationale et internationale, en convoitant parallèlement une reconnaissance les considérant comme amateurs d'art ou mécènes. Enfin, dans ce second cas, le prestige ne revient pas à l'État ou aux autorités publiques, mais à une personne ou à un groupe en particulier.

Pour clore ce chapitre, l'analyse des politiques culturelles arabes et de leurs objectifs révèle un aspect évolutif renforcé par les divers changements historiques, politiques, stratégiques et économiques qu'a traversés le monde, mais aussi la région arabe. De cette manière, la période poste-indépendance qui s'est prolongée jusqu'à la fin de la guerre froide est globalement marquée par une généralisation des politiques culturelles « unicistes »⁴³¹, avec des objectifs à tendance idéologique.

Dans certains cas, la différence entre le Nord et le Sud en matière de prospérité économique ont poussé certains pays arabes à reconsidérer leurs stratégies culturelles en les dirigeant vers des objectifs plus commerciaux. Ce qui a impliqué une ouverture économique, mais aussi l'intégration de certains secteurs annexes (plus lucratifs) comme le tourisme ou les médias.

Aujourd'hui, le contexte politico-économique mondial et régional a engendré de nouveaux défis vis-à-vis des politiques culturelles arabes. En effet, l'imperméabilité transfrontalière résultant de la mondialisation, l'existence d'une culture dominante ainsi que les besoins impératifs en développement sont des éléments qui doivent être pris en considération dans chaque stratégie publique. En ce qui concerne le secteur de l'art et de la culture, nous remarquons une réflexion de la part des autorités arabes qui cherchent à adapter leurs politiques culturelles à ces nouveaux changements.

Cependant, dans cette nouvelle quête les objectifs économiques et culturels sont bien distincts. Car d'un côté la majorité des États arabes ont largement saisi le potentiel économique de la

⁴³¹ En philosophie l'unicisme représente une doctrine qui réduit un ensemble de faits et de phénomènes à un seul élément primitif. Cette expression est utilisée ici pour indiquer une politique qui unie l'ensemble des cultures existant dans le monde arabe à une identité commune.

culture en tant que secteur créatif. Par conséquent, il existe une sorte de désinhibition assumée par rapport à l'affirmation des objectifs économiques.

D'un autre côté, la mondialisation a créé dans le monde arabe une double peur identitaire. D'abord en ce qui concerne l'identité nationale qui serait dissoute dans une uniformisation culturelle provoquée par l'invasion de la culture occidentale dominante. Ensuite, la disparition des identités communautaires qui subiraient à la fois les effets de la mondialisation, mais aussi une politique culturelle nationale homogénéisée.

Toutefois, il est important de souligner que malgré les craintes exprimées, certains aspects de la mondialisation, et notamment les technologies modernes de la communication et de l'information ont permis aux sociétés arabes de s'ouvrir à d'autres cultures, mais surtout de faire connaître leur propre identité et leur particularité en dépassant toutes les barrières au niveau national et international.

De sa part, M. DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ atteste que les politiques culturelles arabes ont besoin d'une période d'adaptation, puisque leurs sociétés subissent une double pression. D'abord au niveau régional, la culture dominante (occidentale) semble diviser les sociétés arabes entre ceux qui la considèrent comme un modèle de développement et de progrès, et ceux qui voient en elle un danger imminent pour leurs valeurs et leurs identités. Ensuite, au niveau interne on remarque pratiquement dans l'ensemble des pays arabes une coupure presque totale entre les citoyens et l'élite intellectuelle arabes, qui engendre une incompréhension et un rejet mutuels pouvant se développer en radicalisation.⁴³²

De ce fait, afin d'éviter toute dégénération, les gouvernements ainsi que tous les agents sociaux et culturels participant à l'élaboration et à l'exécution de la politique culturelle ont intérêt à recentrer leurs objectifs sur les forces créatives, le dialogue, la représentation de la diversité, la distinction des deux valeurs, mais aussi l'accessibilité de la culture à l'ensemble des strates sociales. Ce qui implique une stratégie publique bâtie sur de solides bases et des moyens efficaces.

⁴³² DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,...1/4: Concepts et développement des politiques culturelles », *op. cit.*, p. 2.

Enfin, de manière générale toute politique publique est fondée sur trois axes principaux : institutionnel, financier et juridique.

De même, ces trois éléments constituent les cadres fondamentaux de la politique culturelle, abstraction faite de sa typologie et de ses objectifs. Ils sont d'autant plus importants, puisque c'est par le biais que la décision culturelle est élaborée et exécutée.

Ainsi, dans cette présente partie les cadres institutionnel, financier et juridique sont analysés afin de constituer un instrument de mesure de l'efficacité et de la portée des politiques culturelles arabes par rapport au cycle culturel, mais aussi aux stratégies de développement qu'il implique.

Chapitre 2 : Les institutions culturelles arabes

Selon J.P. SINGH,

« Les politiques culturelles se rapportent aux institutions, aux règles et aux compréhensions intersubjectives qui émanent de la gouvernance. »⁴³³

Ainsi, selon cette définition les politiques culturelles se construisent à travers les multiples institutions spécialisées, leurs différents modes d'opération et leur interaction.

Par ailleurs, les échanges interinstitutionnels s'opèrent à deux niveaux distincts. Premièrement, celui des différents acteurs impliqués dans la politique culturelle : les institutions publiques centrales, les institutions décentralisées, les organismes non publics (société civile, ONG et secteur privé) ainsi que les organisations régionales et internationales. Puis, il existe aussi une interaction que J.P. SINGH désigne comme stratégique.⁴³⁴ En effet, d'une manière abstraite on pourrait supposer que la politique culturelle est exclusivement fondée sur des questions artistiques ou culturelles. Pourtant, il est extrêmement rare de voir un tel cas de figure, étant donné qu'en plus de l'art le champ culturel intègre d'autres domaines transversaux qui en terme institutionnel appartiennent à d'autres secteurs publics. Ce qui implique d'une part, l'intersubjectivité entre les institutions culturelles et celles chargées de l'éducation, du tourisme, de l'industrie, de l'économie, du droit... et un élargissement de la stratégie culturelle d'une autre.

Aussi, en dépit de tous les autres acteurs, l'institution culturelle représente la pierre angulaire de la politique culturelle dans la majorité des pays, dans la mesure où elles reflètent le modèle de gouvernance adopté par chaque État. Conséquemment, il existe plusieurs types d'institutions culturelles se distinguant par rapport à leur nature (publiques, indépendantes ou mixtes), mais aussi par rapport au rôle joué par les différents mécanismes administratifs de chacune d'entre elles.

⁴³³ SINGH, J., « Global cultural policies and power », in *International cultural policies and power*, Great Britain, Palgrave Macmillan, 2010, p. 9.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 10.

Cette hétérogénéité institutionnelle est le résultat de la politisation du domaine artistique, qui est généralement considéré comme un processus historico-politique survenu en premier lieu dans les pays occidentaux (en Europe).

Par conséquent, il est important d'examiner les différents modèles institutionnels occidentaux pour mieux comprendre les influences et le fonctionnement des institutions culturelles arabes. De cette manière, on distingue principalement cinq modèles-référents.

1 L'institution centralisée : la France est considérée comme le pays le plus représentatif de ce modèle, où la naissance de la politique culturelle française est invariablement liée à la création du Ministère de la Culture en 1959. Aussi, ce système qui implique le monopole de l'État sur les affaires culturelles et artistiques existe depuis longtemps et n'a cessé d'évoluer à travers les différents gouvernements⁴³⁵, suscitant à chaque fois de nombreuses critiques au niveau interne et externe.

Cependant, malgré cette définition décrivant le modèle français comme un système hautement centralisé, avec une structure ministérielle autonome et indépendante en matière de gestion. Il est important de souligner que cette structure et ce mode de fonctionnement ont connu un véritable changement à travers l'évolution de la politique culturelle française et de ses objectifs. En effet, « la démocratisation culturelle » considérée comme un des plus importants objectifs de la stratégie culturelle en France à inciter les décideurs publics à entreprendre une politique de décentralisation sur deux étapes. La première consistait à entreprendre un élargissement de l'action culturelle à travers l'ensemble des territoires tout en se référant (dans les décisions) au Ministère. Puis dans un second temps, les pouvoirs centraux ont procédé à l'installation de structures régionales en leur transférant des prérogatives en matière de gestion et d'administration. Enfin, d'une manière progressive, l'État a commencé à accorder quelques formes d'indépendance à ces institutions régionales pour aboutir à une « décentralisation institutionnelle »⁴³⁶.

⁴³⁵ Selon plusieurs chercheurs comme FLEURY ou SAEZ, l'histoire de la proximité entre l'art et l'État remonte au temps des monarques et élites aristocratiques qui pour s'offrir et offrir au peuple des moyens de divertissement n'hésitaient pas à prendre sous leur coupe des artistes ou encore à créer des institutions servant la cause culturelle comme la création des différentes académies durant le 17^e siècle, ou encore la constitution de différents mécénats (royal privé ou princier, mécénat royal public,...).

⁴³⁶ SAEZ, G., « Gouvernance culturelle territoriale: les acteurs », in *Institutions et vie culturelle*, 2ème éd., Paris, Les notices de la documentation française, 2004, p. 39.

2 Les institutions de type fédéral : trois pays européens ont adopté ce modèle, mais de distinctes manières.

D'abord, l'Allemagne où les institutions culturelles reproduisent le système politique et administratif fédéral adopté par l'État. Les historiens et autres spécialistes comme Y. FLEURI soulignent que contrairement à la France⁴³⁷, l'unification de l'État en Allemagne s'est faite en préservant les communautés linguistiques, qui ont été ultérieurement reconnues.⁴³⁸

Par conséquent, depuis 1949, la gestion des affaires culturelles se fait au niveau des treize *länder* qui fonctionnent d'une manière parfaitement autonome. Cependant, avant la chute du mur de Berlin, il existait d'importantes disparités entre *länder* par rapport aux structures administratives et aux systèmes d'aide et de financement.

En ce qui concerne l'Autriche, certains spécialistes jugent qu'il n'est pas approprié de qualifier les institutions culturelles autrichiennes comme fédérales, puisque l'institution centrale jouit d'une place et d'un rôle analogue à ceux des *länder* en matière de politiques culturelles.

Enfin, la Belgique lègue toutes ses compétences (y compris dans le domaine de l'audiovisuel et des relations culturelles) à ses trois États fédérés.

3 Les institutions à structures décentralisées : en Espagne, la reconnaissance des différentes communautés linguistico-culturelles à travers la Constitution de 1978 puis celle de 1985⁴³⁹ a permis d'établir des régions parfaitement autonomes en matière de stratégie culturelle se rapportant aux questions liées à leur identité, à leur culture ou à leur mode créatif. Néanmoins, les pouvoirs centraux maintiennent le droit d'intervenir dans plusieurs domaines tels l'édition, les biens culturels, les droits d'auteurs ou encore l'industrie cinématographique.

Ce procédé est également en Italie, mais d'une manière beaucoup plus nuancée. En effet, tout comme en Espagne, la constitution italienne de 1947 avait identifié deux sortes de régions. D'abord, les régions à statut spécial qui sont au nombre de six et qui bénéficient de compétences culturelles très étendues. Puis, il y a les quinze autres régions avec un

⁴³⁷ En France la création d'une école publique, gratuite et laïque par Jule FERRY a permis de démocratiser l'éducation mais au prix d'une unification linguistique du pays érigeant le français comme unique langue d'éducation et d'administration. Par conséquent, les langues régionales ont été carrément marginalisées pour ne pas dire bannies du système.

⁴³⁸ FLEURY, L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, op. cit., p. 75.

⁴³⁹ L'État espagnole a reconnu dix-sept communautés, dont treize sont classées comme spéciales et quatre comme ordinaires.

statut ordinaire, qui ont quant à elles des compétences réduites. Enfin, il est important de noter que tout ce qui relève du domaine du patrimoine fait partie d'une manière exclusive des compétences de l'État.⁴⁴⁰

4 Les institutions culturelles quasi indépendantes : l'Irlande, les Pays-Bas et le Danemark appliquent ce modèle connu sous le nom du « modèle britannique » où toutes les compétences en matière d'art et de culture sont cédées à des organismes presque indépendants. Ainsi, pour comprendre le mode de fonctionnement de ce système, il faut examiner le Ministère de la Culture en Grande-Bretagne (créé en 1992 sous le nom du Ministère du Patrimoine National, qui s'est transformé en 1997 en ministère de la Culture, des Médias et des Sports), qui intervient dans un champ restreint en se limitant au secteur des galeries et des musées publics ainsi qu'à la gestion des fonds de loteries nationales reversés au secteur de l'art. Les prérogatives majeures impliquant des prises de décisions sont quant à elles, transférées à un organe statutaire appelé l'*Art Council* établi selon deux principes :

- L'indépendance : cette notion implique que l'*Art Council* doit être considéré comme une entité autonome, capable de prendre ses propres décisions sans se référer à l'institution centrale (le ministère), sans subir une quelconque influence politique. Ce qui lui procure une totale liberté en ce qui concerne le choix des œuvres subventionnées, tout en restant en dehors des controverses s'élevant autour de la moralité des œuvres ou de la popularité des artistes subventionnés. De son côté, l'État central ne peut aucunement être désigné comme responsable quant aux impacts du travail artistique sur le public ou la société.
- L'évaluation par les pairs : ce qui signifie que le financement et les allocations attribués au domaine de l'art et de la culture, sont déterminés et évalués par des experts spécialisés dans ce secteur. De cette manière, la prise de décision concernant la mobilisation de fonds publics au profit d'une œuvre critiquée est rationalisée.⁴⁴¹

5 Le système américain : il représente à la fois un modèle singulier et hybride en intégrant à la fois le système fédéral et britannique. En effet, dans le système américain il n'existe pas d'institution centrale dédiée à la culture. La prise de décision relève ainsi de la compétence de chaque État à travers des agences culturelles fédérales. Cependant, les

⁴⁴⁰ SÉNAT, R., *L'Europe et la culture: Que faire?*, <http://www.senat.fr/rap/r00-213/r00-2138.html>, consulté le 1 mai 2012.

⁴⁴¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 70.

États-Unis disposent d'un organisme quasi indépendant « *the National Endowment for the Art* » (NEA), qui a été créé en premier lieu pour faire office de bouclier contre l'extension de l'idéologie communiste au temps de la guerre froide. Puis, il s'est chargé après la chute du régime soviétique des différentes subventions destinées aux artistes et aux œuvres. Comme l'*Art Council* britannique, le NEA a pour vocation d'encourager la créativité et de soutenir les œuvres les plus controversées. Toutefois, la nature puritaine de la société américaine a poussé le Congrès américain en 1990 à imposer une sorte de charte des valeurs appelée « standards généraux pour le respect de la décence, des croyances et des valeurs du peuple américain ». Ce qui s'est répercuté à plusieurs reprises sur le financement et les activités soutenues par cet organisme.⁴⁴²

Enfin, même si l'étude des modèles cités ci-dessus s'avère indispensable pour l'analyse de tout autre système institutionnel dédié au domaine culturel. Il est important de noter que l'évolution des systèmes politiques sous l'influence de nouveaux acteurs (interférant à tous les niveaux de la gouvernance) a littéralement bouleversé les modes de fonctionnement classiques. En effet, aujourd'hui les politiques culturelles se développent en dehors de la sphère du gouvernement mécène qui a initialement été créé pour préserver l'image de l'État, l'identité et l'unité nationales.

Alternativement à ce changement, le patronage gouvernemental évolue d'une manière parallèle au développement de nouvelles formes institutionnelles. Par conséquent, il devient de plus en plus difficile de discerner le cadre général des mesures disponibles en matière d'art et de culture.

De leur part, les politiques culturelles des pays en développement dont font partie les États arabes n'échappent pas à ces bouleversements structurels. Puisque d'une part, il est évident qu'ils ont fortement été influencés par les modèles occidentaux en ce qui concerne les structures administratives, mais aussi, les institutions et autres organismes publics. Que ça soit par le biais d'un héritage colonial, ou simplement par effet de mimétisme ou d'inspiration.⁴⁴³

⁴⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴³ Par exemple les pays comme l'Algérie, le Maroc ou la Tunisie qui dépendaient administrativement et institutionnellement des structures françaises lorsqu'ils étaient colonisés n'ont pas eu le choix après leur indépendance que de garder le même système. Car d'un côté, ces types d'institutions étaient ancrés depuis

De ce fait, ce présent chapitre tente de répondre à plusieurs questions. Premièrement, quelles sont la portée et l'influence des modèles occidentaux précédemment exposés sur les institutions culturelles arabes et leur mode de gouvernance ? Ensuite, comment évoluent-elles à côté des divers changements internes et externes ? Et enfin, comment et par quoi peut-on les différencier ?

Afin de répondre à ces questions, il convient en premier lieu d'étudier les différentes structures institutionnelles arabes dédiées au domaine culturel sous une double dimension (centralisée et déconcentrée). Puis, ce chapitre analyse dans un second temps, les différents niveaux de la coopération culturelle ainsi que l'implication des acteurs indépendants et privés comme nouveaux partenaires dans le processus décisionnel du domaine de l'art et de la culture.

1. Le cadre institutionnel et organisationnel

De manière générale, la plupart des pays arabes sont dotés d'un organe public chargé des questions culturelles. Cette institution peut avoir deux formes. Premièrement ce qui est désigné comme un ministère de plein exercice,⁴⁴⁴ signifiant que l'institution en question se limite exclusivement aux domaines culturels et artistiques.

Deuxièmement, les affaires culturelles peuvent être annexées à d'autres secteurs plus ou moins apparentés sous forme d'institution ministérielle globalisante. Ainsi, selon les différentes expériences, certains gouvernements peuvent décider de dissocier le domaine culturel d'un ministère multiple, pour créer une structure parfaitement indépendante. Ce qui peut être interprété comme un intérêt public grandissant vis-à-vis du secteur de la culture en terme économique-commercial, idéologico-politique ou tout simplement artistique.

1.1. Les modèles des institutions culturelles arabes

Afin de distinguer entre les multiples institutions culturelles arabes ainsi que leurs modèles d'inspiration, il importe d'analyser l'environnement historique et politique dans lequel elles

longtemps. Et d'un autre côté, ces nouveaux États souffraient d'un manque sensible de cadres et de personnes qualifiés pouvant assurer la gestion de nouvelles structures.

⁴⁴⁴ PEQUIGNOT, B., *Domaines et approches: La sociologie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 13.

ont été façonnées, puis leur composition et leur configuration et enfin la portée de leurs actions.

De manière générale, on retrouve dans la composition gouvernementale de l'ensemble des pays arabes (sauf au Soudan⁴⁴⁵, en Somalie et au Koweït⁴⁴⁶) une structure ministérielle dédiée à la culture. Qui se présente de manière indépendante, ou bien rattachée à d'autres secteurs connexes, qui sont généralement représentés par : l'information, la communication, les médias, l'enseignement supérieur, l'éducation, le tourisme ainsi que la jeunesse et les sports.

En outre, d'un point de vue historique, la majorité des institutions publiques culturelles arabes a vu le jour au lendemain de l'indépendance. Néanmoins, ces dernières ont connu plusieurs opérations de restructuration et de remodelage afin de s'adapter aux différentes perceptions idéologico-politiques et aux objectifs de l'État.

Cette présente section analyse l'évolution des institutions culturelles publiques établies par les gouvernements arabes à travers deux formes structurelles.

A. Les structures ministérielles

De manière globale, la création d'un ministère chargé du secteur de la culture s'est faite à travers de multiples étapes. Aussi, les voies et les issues choisies par chaque gouvernement reflètent souvent une tendance politique ou parfois idéologique particulière.

Ainsi, pour certains pays, les institutions administratives, politiques et économiques postindépendances devaient être récupérées dans un esprit de continuité avec les organismes préalablement établis par l'administration coloniale afin d'éviter tout vide ou bouleversement institutionnel. Tel a été le cas pour le Maroc en 1968 (le ministère de la Culture et de

⁴⁴⁵ Durant les années 1970, l'État du Soudan comptait un ministère de la Culture et de l'Information, mais de nos jours même si le ministère de l'information est considéré comme une structure englobant la culture. Ce dernier domaine n'est pas réellement visible à travers la gestion et l'initiation de projets culturels et artistiques.

ABDEL HAI, M., *Cultural policy in the Sudan*, Paris, UNESCO Press, 1982, p. 25.

⁴⁴⁶ Ceci est d'autant plus surprenant puisque le Koweït représentait un centre névralgique de la culture dans la région du Golfe. Cet épanouissement culturel a commencé depuis les années 1960. Le théâtre et d'autres arts koweïtiens étaient alors un modèle pour les pays de la région. Aujourd'hui, la seule institution étatique dédiée à la culture est « la direction de la culture islamique » qui est dépendante du ministère des affaires religieuses.

l'Enseignement Supérieur)⁴⁴⁷, la Tunisie en 1961 (le Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles et à l'Information)⁴⁴⁸ ou encore les Émirats Arabes Unis en 1972 (le ministère de la Culture et de l'Information)⁴⁴⁹. De la sorte, l'objectif premier pour ces pays était de garder une certaine stabilité des administrations nationales en profitant des infrastructures et de l'organisation mises en place par les autorités coloniales.

De leur part, d'autres États arabes ont voulu marquer une rupture nette avec les administrations et les systèmes coloniaux, à travers l'instauration de nouvelles structures visant à exprimer la réappropriation de leur identité. Ainsi, le panarabisme ainsi que toutes les politiques qu'il engendra en matière d'éducation et de culture représentaient une issue idéale pour ce groupe de pays.

Dès lors, l'Égypte et la Syrie ont créé en 1958 une institution ministérielle sous le nom du « Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale » pour refléter cette stratégie. L'Algérie pour sa part, voulait aussi marquer son nouveau positionnement idéologique en établissant en 1964 le « Ministère de l'Orientation Nationale » qui n'était toutefois pas responsable des affaires culturelles.⁴⁵⁰

Ainsi, par ces structures ces trois pays voulaient affirmer leur vision et leurs objectifs communs. Cependant, ces ministères ont été dissous quelques années plus tard. Puisqu'en Algérie, les autorités ont décidé de supprimer le ministère de l'Orientation Nationale en 1975 pour le remplacer par celui de la Culture et de l'Information. En 1978, c'est au tour de l'Égypte de se séparer de cette institution en annexant la culture à l'enseignement supérieur dans une nouvelle structure ministérielle.⁴⁵¹ Enfin, seule la Syrie est restée attachée au Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale, jusqu'au début des années 2000.

⁴⁴⁷ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*

⁴⁴⁸ SAÏD, R., *La politique culturelle en Tunisie*, Paris, UNESCO, 1970, p. 26.

⁴⁴⁹ UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, *About us*, <http://www.mcycd.gov.ae/en/theministry/Pages/OrganizationChart.aspx>, consulté le 4 mai 2012.

⁴⁵⁰ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Références chronologiques des différents organigrammes du secteur de la culture*, <http://www.m-culture.gov.dz/mc2/fr/historique.php>, consulté le 4 mai 2012.

⁴⁵¹ En 1965, l'Égypte intègre le tourisme au ministère de la culture et de l'orientation nationale.

Parallèlement, dans d'autres pays la mise en place d'une structure ministérielle dédiée à l'art (de plein exercice ou rattachée) s'est faite d'une manière tardive. Au Liban par exemple, le « Ministère de la Culture et de l'Enseignement Supérieur » n'a vu le jour qu'en 1993, il avait pour vocation de rassembler les domaines artistiques et culturels qui ont longtemps été disséminés à travers d'autres structures. Puis en 2000, les autorités libanaises ont décidé de dissocier les deux secteurs et établir un ministère chargé des questions culturelles de manière totalement indépendante⁴⁵². On retrouve le même cas de figure dans les territoires Palestiniens, puisque le Ministère de la Culture palestinien n'a été établi qu'en 1994. Il faut signaler toutefois qu'il s'agit pour les deux cas d'une institution quasi transparente, étant donné que la portée de sa politique culturelle est extrêmement faible, laissant le champ d'action aux différentes associations, ONG et autres organismes culturels dirigés par les différentes fractions politiques.⁴⁵³

Par ailleurs, en 2001 les autorités saoudiennes décident de créer une structure ministérielle chargée des questions culturelles en l'annexant au domaine de l'information.⁴⁵⁴ Là encore, le but principal était de regrouper toutes les branches culturelles sous une seule institution. Car autrefois, le domaine des bibliothèques publiques faisait partie des responsabilités du Ministère de l'Éducation, celui de la littérature et de la créativité apparaissait dans les programmes du Ministère de l'Enseignement Supérieur, quant au Ministère de l'Information il se chargeait des programmes télévisuels et radiophoniques.⁴⁵⁵

De même pour le Sultanat d'Oman qui a mis en place son premier « Ministère du Patrimoine et de la Culture » en 2002. Notons que pour ce dernier pays, le patrimoine a toujours figuré dans l'agenda politique des autorités omanaises, qui lui ont consacré dès 1976 un ministère de plein exercice⁴⁵⁶.

⁴⁵² HAMADI, W. et ATHER, R., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban) », *op. cit.*

⁴⁵³ FERHAT, F., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī falastīn (La politique culturelle en Palestine) », in *Madḥal i'lā al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ā lam al-a'rabi (Introduction à la politique culturelle dans le monde arabe*, 1ère éd., le Caire, Dār Šarqiyāt, 2010, p. 221.

⁴⁵⁴ KINGDOM OF SAUDI ARABIA, MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION, *Qīṭā'āt al-wizāra'ī (les secteurs du Ministère)*, <http://www.info.gov.sa/Sectors.aspx>, consulté le 15 février 2012.

⁴⁵⁵ AL-MANI, M.A. et BIT-AS-SBIT, A.U.-R., *Cultural Policy in the Kingdom of Saudi Arabia*, Paris, UNESCO, 1981, p. 28, 46, 61.

⁴⁵⁶ SULTANAT OF OMAN, MINISTRY OF HERITAGE AND CULTURE, *Introduction*, <http://www.mhc.gov.om/arabic/tabid/103/Default.aspx>, consulté le 2 juin 2012.

Enfin, bien que les chemins parcourus par les différents gouvernements arabes soient distincts, il convient toutefois de souligner que les configurations finales en terme de gestion et d'administration de la majorité de ces institutions semblent être identiques. Puisqu'il s'agit principalement de structures ministérielles prenant en charge tous les domaines et toutes les activités culturelles à travers l'ensemble du territoire,⁴⁵⁷ ce qui conduit inévitablement à faire un rapprochement entre ce type de structures et le modèle ministériel français exposé plus haut.

Cependant, une lecture plus approfondie par rapport à l'histoire de ces organismes publics dévoile que plusieurs pays arabes ont eu recours à un remodelage et parfois même à une reconstitution de leurs institutions culturelles afin de mieux les adapter à leurs stratégies globales. De ce fait, plusieurs tentatives et essais sur le plan institutionnel ont été menés avant d'aboutir aux structures actuelles.

B. Les structures indépendantes ou sous tutelle

Certains États arabes ont opéré à plusieurs manœuvres de réaménagement et de restructuration afin de donner aux institutions culturelles leurs formes présentes. Ainsi, à travers différentes étapes quelques pays ont tenté d'extraire le domaine de la culture à toute structure ministérielle en créant des organismes publics mis sous tutelle ou carrément indépendants.

De cette manière, les autorités qataries ont érigé en 1975 la « Direction de la Culture et des Arts », qui s'est transformée en 1998 en « Conseil de la Culture, des Arts et du Patrimoine ». Il s'agit ainsi de deux organismes indépendants à toute institution ministérielle. Cependant, il faut noter qu'entre ces deux dates, le Qatar avait créé un « Ministère de la Culture et de l'Information » en 1989, qui a été remplacé par le « Ministère de la Culture et de l'Éducation » en 1996. Enfin, depuis 2008 les responsables qataris ont opté pour un

⁴⁵⁷ À l'exception du cas libanais et palestiniens où la société civile ainsi que les différents groupes d'intérêt jouent un rôle prédominant dans la gestion et l'organisation de la vie culturelle du pays.

« Ministère de la culture, des Arts et du Patrimoine » comme institution officielle dédiée au secteur culturel.⁴⁵⁸

De son côté, face aux multiples crises que traversait l'Algérie depuis les années 1980 remettant en cause l'ensemble des institutions de l'État formées depuis l'indépendance. Les autorités algériennes ont décidé en 1990 de supprimer le Ministère de la Culture, afin de le remplacer par un organe indépendant « le Conseil National de la Culture », qui avait pour principale mission de redessiner l'ensemble des politiques culturelles du pays.⁴⁵⁹ Or, une année après l'instauration de cet organe les pouvoirs centraux ont choisi de revenir vers une structure ministérielle classique.⁴⁶⁰

Pour sa part, le cas jordanien est considéré comme particulier, dans le sens où le « Ministère de la Culture, de l'Information, du Tourisme et de l'Archéologie et du Patrimoine » créé en 1964 a été démantelé à plusieurs reprises pour former des organismes tantôt indépendants et tantôt sous tutelle. De cette manière, la première manœuvre a été exécutée en 1966, avec la création du « Département de la Culture et des Arts » représentant un organisme indépendant, qui a été supprimé en 1984 puis réinstauré en 1988 sous forme d'institution sous tutelle.

Plus tard, une seconde tentative de restructuration s'est soldée par une situation de crise dans le secteur artistique et culturel du pays. En effet, en 2003 les autorités jordaniennes ont décidé de supprimer le Ministère de la Culture et du Patrimoine (qui a été rétabli en 1988) et de le remplacer par un organisme indépendant appelé « le Haut Conseil de la culture ». Or, ce projet a été accueilli par une forte opposition de la part des divers milieux artistiques et intellectuels. Par conséquent, l'absence d'organisme culturel public a provoqué un vide

⁴⁵⁸ ETAT DU QATAR, MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES ARTS ET DU PATRIMOINE, *À propos du Ministère*, <http://www.moc.gov.qa/French/Departments/Pages/aboutministry.aspx?bmv=a>, consulté le 3 janvier 2012.

⁴⁵⁹ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, BUREAU DU PREMIER MINISTRE, *Décret exécutif n° 90-250 portant création Conseil National de la Culture*, 1990, article 2.

⁴⁶⁰ En 2010, les autorités algériennes ont créé l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), une sorte d'organe mis sous tutelle du ministère de la culture et ayant comme objectif principal de renforcer la représentation des artistes et de l'art algériens au niveau national et international, la promotion de nouvelles œuvres et artistes, l'organisation d'échange inter-artistes, ... (Voir : RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel*, <http://www.aarcalgerie.org/doc.php?par=Missions&cat=Pr%C3%A9sentation>, consulté le 12 mai 2011.)

institutionnel d'une part, et un gel de toutes les activités artistiques d'une autre. Enfin, le dénouement de cette situation s'est opéré après l'intervention du roi Abdallah Ibn Al Hussein AL THANI, qui en 2004 a décidé de rétablir un ministère de la culture, après avoir ordonné une étude d'opinion à l'égard des artistes et des intellectuels du pays.⁴⁶¹

Aussi, selon ces différentes expériences il apparaît que pour de nombreux pays arabes l'instauration d'une institution culturelle indépendante ou sous tutelle de type *Art Council* semble incompatible avec les stratégies et les politiques publiques qui favorisent la mise en place d'une institution ministérielle centralisée. Néanmoins, dans certaines situations le contexte économique-politique du pays joue en faveur du développement d'un autre type d'organismes culturels.

Dans ces conditions, le Koweït n'a jamais disposé d'un ministère de la Culture (de plein exercice ou annexé). Cependant, en 1973 les pouvoirs publics koweïtiens ont décidé de mettre en place un organisme indépendant qu'ils ont nommé « le Conseil National de la Culture, des Arts et des Lettres ». Ce dernier par sa structure et les fonctions qui lui sont confiées se confondrait presque avec une structure ministérielle classique, puisqu'en plus de gérer l'ensemble des questions culturelles internes, il est notamment chargé de la coopération et de la négociation sur le plan régional et international.⁴⁶²

Il est toutefois important de relever que cet organisme est placé sous la direction du ministre koweïtien de l'Information. Par conséquent, la notion d'indépendance pourrait être remise en question à cause du conflit d'intérêts qui pourrait apparaître entre le domaine de la culture et celui de l'information concernant certaines questions.

Par ailleurs, jusqu'en 2001 il n'y avait aucune structure publique dédiée au domaine de la culture en Libye. À partir de cette date, de multiples rumeurs circulaient à propos d'une éventuelle création d'un « Conseil de développement pour la création culturelle », ce qui s'est confirmé par le biais de la presse libyenne qui a annoncé en 2003 l'instauration d'un « Secrétariat du comité populaire pour la culture ». Mais, il est toutefois important de signaler

⁴⁶¹ ALI, N. et HAJAWI, S., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāt fī al-ʿurdun (Politiques culturelles en Jordanie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

⁴⁶² ETAT DU KOWEÏT, *National Council for Culture, Art and Letters*, http://www.nccal.gov.kw/ar_aboutus.cms, consulté le 5 octobre 2012.

qu'il n'existe aucun document officiel traitant des dispositions de création, du fonctionnement ou des missions assignées à un quelconque organisme.⁴⁶³ Seul un article dans le journal « *Libyā Al-Yawm* »⁴⁶⁴ (Libye aujourd'hui) paru le 14/09/2004 a traité du sujet de la création d'un Secrétariat de la Culture.⁴⁶⁵

De son côté, la configuration institutionnelle relative aux domaines culturels se présente d'une manière singulière en Égypte. En effet, l'organigramme du Ministère de la Culture est doté de deux institutions (sous tutelle) d'égale importance. D'abord le Haut Conseil des Antiquités (HCA)⁴⁶⁶, chargé de toutes les questions relatives aux antiquités, l'archéologie et le patrimoine égyptiens. Ensuite, on retrouve le Haut Conseil de la Culture (HCC).⁴⁶⁷

Pour ce qui est du HCC, il représente une instance de haute importance, puisqu'il est considéré comme l'organe exécutif de l'institution centrale (le ministère de la Culture) en se chargeant de la planification, de la mise en place et de l'exécution de la politique culturelle. Aussi, sa composition et sa hiérarchie administrative lui confèrent un large champ d'action et des pouvoirs étendus.⁴⁶⁸ En d'autres termes, le mode et les moyens d'opération du HCC égyptien tendent à se rapprocher de ceux de l'*Art Council* britannique, à la différence que ce dernier représente une institution indépendante et que le HCC reste fortement lié et dépendant du Ministère de la Culture.

Enfin, aux Émirats Arabes Unis, la disposition des institutions culturelles semble être influencée par le modèle politique du pays. Dans la mesure où il s'agit d'un État fédéral

⁴⁶³ Suite à la chute de l'ancien régime libyen de Kadhafi en 2011. Le Gouvernement Libyen de Transition mis en place le 22 novembre 2011 a créé 24 ministères dont « le Ministère de la Culture et de la Société Civile » dirigé par le poète et l'ancien opposant Al Habib Mohammad Amine.

⁴⁶⁴ Les caractères de translittération de l'arabe utilisés dans cette présente recherche sont ceux utilisés par la Bibliothèque Nationale de France (BNF), sous la norme ISO 233-2 (1993).

⁴⁶⁵ UNESCO, *Les politiques culturelles au Maghreb*, Paris, UNESCO, 2007, p. 37.

⁴⁶⁶ L'implication de l'État dans la gestion et la protection des antiquités égyptiennes remonte au 19^e siècle. En effet, en 1858 Saïd BACHA a signé l'accord créant le « Service des antiquités » qui était dirigé par l'égyptologue François Auguste Ferdinand MARIETTE et géré par un groupe d'archéologues français. En 1956, ce service devient une institution publique mise sous tutelle du Ministère de l'Éducation, puis sous celle du Ministère de la Culture en 1960. En 1971, les autorités égyptiennes décident de rebaptiser le service en « Direction des Antiquités Égyptiennes ». Enfin, en 1994 cette institution est renommée « Haut Conseil des Antiquités ».

⁴⁶⁷ Il a été initialement créé en 1956 sous le nom « Haut Conseil de la Protection des Arts, des Lettres et des Sciences Sociales », puis en 1980 les autorités décident de changer ce nom en « Haut Conseil de la Culture ».

⁴⁶⁸ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 13.

composé de sept Émirats (principautés)⁴⁶⁹, qui bénéficient sur le plan politique d'un pouvoir décisionnel indépendant. De son côté, le gouvernement central prend en charge l'ensemble des questions d'importance nationale.

Dans ces circonstances, le domaine culturel est soumis à ce mode de fonctionnement, puisque le Ministère de la Culture émirati dispose d'organismes décentralisés au niveau de chaque fédération sous forme de centres culturels. Cependant, à côté de ces institutions, on retrouve d'autres institutions indépendantes⁴⁷⁰ présentes au niveau de trois émirats :

- Abu Dhabi, la capitale fédérale du pays, mais aussi le plus grand des sept Émirats par sa superficie. Il dispose d'une institution indépendante « *Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage* » (l'Autorité d'Abu Dhabi pour la culture et le patrimoine), qui a été créée en 2005 suite à une stratégie mise en place par des experts de l'UNESCO visant à développer le secteur de la culture et du patrimoine de cette fédération. Son Conseil administratif est présidé par Sheikh Sultan Bin Tahoun AL NAHYAN.⁴⁷¹
- Dubaï représente la capitale économique et commerciale du pays. Ses dirigeants ont créé en 2008 « *The Dubai Culture and Art Authority* » (l'Autorité de Dubaï pour l'art et la culture) afin d'y diriger les affaires culturelles et artistiques sous la présidence de Sheikh Majid Bin Mohammad Bin Rashid AL MAKTOUM⁴⁷².
- Sharjah est un Émirat plus modeste, mais il est toutefois considéré comme la capitale culturelle du pays. Ainsi, afin de valoriser ce titre, le prince de cet émirat, Sheikh Sultan Bin Mohammed AL QASIMI a décidé de fonder « *Sharjah Department of Culture and Information* » (le département de la culture et de l'information de Sharjah).⁴⁷³

⁴⁶⁹ Les sept Émirats composant l'État fédéral des EAU sont : Dubaï, Abou Dhabi, Sharjah, Umm al-Qaiwain, Ajman, Ras al-Khaima et Fujaira.

⁴⁷⁰ Nous retrouvons ce genre d'institutions au Qatar mais pas avec la même configuration. Puisque « *Qatar Museums Authority* » créé et dirigé par Sheikha Mayyasa Bint Hamad AL THANI opère au niveau national et s'occupe que d'un seul domaine culturel. Les points communs entre cette autorité et les autres résident dans leur gestion et l'implication d'une personnalité princière dans leur création et leur administration.

⁴⁷¹ ABU DHABI AUTHORITY, *Abou Dhabi Authority for Culture and Heritage*, about <http://www.adach.ae/ar/portal/director.general.statement.aspx>, consulté le 3 janvier 2012.

⁴⁷² AUTHORITY OF DUBAI, *Dubai Culture and Art Authority*, <http://www.dubaiculture.ae/en/about-us/about-us-overview.html>, consulté le 3 janvier 2012.

⁴⁷³ SHARJAH GOVERNMENT, *Department of Culture and Information*, <http://www.sdci.gov.ae/english/index1.html>, consulté le 3 juin 2012.

Pour conclure, ce dernier modèle est extrêmement difficile à qualifier. Car, même si l'État est politiquement fédéral, la structure de ses institutions culturelles ne peut être qualifiée comme tel, puisque d'un côté elles ne sont pas généralisées au niveau de chaque fédération. D'un autre côté, les organes indépendants implantés au niveau des trois Émirats cohabitent avec une institution publique centrale. Par conséquent, le modèle émirati ne peut être comparé au modèle fédéral des institutions culturelles.

1.2. L'organisation des institutions culturelles arabes

Avant de procéder à l'analyse de la disposition organisationnelle des institutions culturelles arabes, il est important de souligner que les différents organigrammes présentés dans les sites électroniques des établissements publics ou dans les documents officiels manquent sensiblement de visibilité en matière de distinction entre les différents corps ainsi que de leurs fonctions.

Cependant, en comparant entre les différents schémas exposés nous pouvons distinguer les principaux organes suivants :

A. L'organe décisionnel

Il est considéré comme le cœur de l'institution culturelle, puisque c'est l'endroit où se dessine l'ensemble des stratégies et duquel émanent les décisions. Aussi, dans la plupart du temps, cet organe est composé du chef administratif de l'institution (le ministre ou le président), du bureau ministériel, d'un cabinet (se constituant de collaborateurs ou de conseillers), d'un organisme d'inspection ou d'audit, ainsi que de plusieurs départements créés selon les différents domaines culturels placés sous la direction de l'institution centrale.⁴⁷⁴

Cette composition ne se présente pas d'une manière immuable pour l'ensemble des pays de la région. Les appellations des différentes structures peuvent également varier d'un État à un autre, au niveau de deux organes en particulier. Premièrement, l'inspection générale, appelée « Direction générale de l'audit et du contrôle » au Yémen⁴⁷⁵, « Bureau des révisions internes

⁴⁷⁴ DRAY-CERTIN, M., *Histoire administrative du Ministère de la Culture et de la Communication 1959-2012*, Paris, La Documentation Française, 2012, p. 47.

⁴⁷⁵ RÉPUBLIQUE DU YÉMEN, *Wizārat Al ṭaqāfā, Tanzīm al wizāraṭ : al-binā' al-tanzīmī* (Ministère de la Culture, Structure organisationnelle du Ministère), <http://www.yemen.gov.ye/portal/moc/الاولىكله/tabid/354/Default.aspx>, consulté le 11 juillet 2011.

et unité de contrôle » en Jordanie⁴⁷⁶, « Inspection générale » en Algérie, au Maroc⁴⁷⁷ et en Irak, et enfin « Section, bureau ou unité de contrôle » pour le Sultanat d'Oman, les Émirats Arabes Unis⁴⁷⁸ et le Qatar⁴⁷⁹.

Deuxièmement, le Cabinet ministériel nommé dans trois pays, à savoir : le Maroc, l'Irak et l'Algérie. Le Yémen, le Koweït ainsi qu'Oman se contentent de leur part, d'un groupe de conseillers, sans le rattacher à une structure administrative particulière.⁴⁸⁰

Parallèlement, dans certains organigrammes, le corps décisionnel est présenté d'une manière plus hiérarchisée. Comme on peut l'observer en Tunisie, en Égypte et en Syrie où la structure décisionnelle est établie sous forme de chaîne ayant pour maillons les organes précédemment cités. De cette manière, toute décision émise par le responsable de l'institution culturelle centrale (le ministre) doit impérativement être soumise au gouvernement, qui émet l'instruction générale ainsi qu'au parlement qui se charge des décisions relatives à la législation et au financement.⁴⁸¹ Pour la Syrie, la décision du ministre de la Culture doit également être validée par le président.

Enfin, on retrouve souvent dans les structures ministérielles qui ne sont pas de plein exercice un ensemble d'organes départementaux (selon le nombre des domaines annexés). Ces derniers sont dirigés par des chefs de département qui sont à leur tour assistés par des adjoints. Ainsi, le ministère de la Culture et du Patrimoine du Sultanat d'Oman fournit un bon exemple, puisqu'il est scindé en deux corps décisionnels sous forme de départements (le patrimoine et les affaires culturelles) dirigés chacun par un délégué ministériel.⁴⁸²

De sa part, la structure décisionnelle du ministère de la Culture et de l'information d'Arabie Saoudite n'est pas présentée d'une manière explicite en ce qui concerne les prérogatives

⁴⁷⁶ AUTEURS MULTIPLES, *Madhal i' lā al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ā'lam al-a' rabi* (Introduction aux politiques culturelles dans le monde arabe, 1ère éd., le Caire, Dār Šarqiyāt, 2010, p. annexe 1.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, annexe 5 et 13.

⁴⁷⁸ UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, « Organization Chart », *op. cit.*

⁴⁷⁹ ETAT DU QATAR, MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES ARTS ET DU PATRIMOINE, « Les Directions », *op. cit.*

⁴⁸⁰ Aux E.A.U on retrouve à la fois un cabinet ministériel ainsi qu'un groupe de conseillers.

⁴⁸¹ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie) », *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸² SULTANAT OF OMAN, MINISTRY OF HERITAGE AND CULTURE, « Al haykal al-tanzīmī wa al-taqīmāt al-īdāriyā (Les structures organisationnelles et les divisions administratives) », *op. cit.*

attribuées à chaque organe. Cependant, selon les différents secteurs d'intervention du ministère, il est possible de distinguer cinq départements majeurs : la presse, la télévision publique, l'agence de presse saoudienne, la planification et l'informatique ainsi que les affaires culturelles.⁴⁸³ De cette manière, les départements ne sont pas établis selon le nombre des domaines annexés au ministère, mais par rapport aux différents secteurs d'intervention de chaque domaine.

B. L'organe consultatif

Il est généralement composé de différentes instances de consultation représentées par des missions interministérielles, des Conseils, des comités, mais aussi des services de l'administration générale. En réalité, la Syrie et les Émirats Arabes Unis (E A U)⁴⁸⁴ sont les seuls pays qui disposent d'un tel organe sous forme de Conseil consultatif pour le premier pays, et de Direction de la planification stratégique pour le second.

À la différence de ces deux États, la Tunisie ne bénéficie pas d'une instance se fondant dans le schéma général du ministère. Cependant, on y retrouve une institution consultative indépendante sous forme de Haut Conseil de la Culture représentant une sorte d'appareil consultatif, constitué de différents acteurs gouvernementaux et non gouvernemental et présidé par le premier ministre tunisien.⁴⁸⁵

C. L'organe exécutif

Usuellement, le Secrétariat général représente le cœur de l'organe exécutif, qui est analogue à l'ensemble des États arabes par ses fonctions, mais distinct par sa dénomination et sa composition. De la sorte, en Jordanie, en Tunisie, en Algérie, au Maroc, au Bahreïn et au Koweït⁴⁸⁶ l'appareil exécutif est présidé par un secrétaire général, secondé à son tour par deux sortes d'assistants. Les premiers sont généralement spécialisés dans les questions ayant trait à

⁴⁸³ KINGDOM OF SAUDI ARABIA, MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION, « Qiṭā'āt al-wizāraī (les secteurs du Ministère) », *op. cit.*

⁴⁸⁴ UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, « Organization Chart », *op. cit.*

⁴⁸⁵ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie) », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁶ Même si nous avons signalé qu'il n'existait pas de ministère de la culture au Koweït, le Conseil national de la culture joue parfaitement le rôle d'une institution ministérielle avec une organisation hiérarchique bien particulière.

l'art et à la culture, le second groupe d'adjoints est chargé quant à lui des affaires administratives, financières ou juridiques.

En ce qui concerne l'Arabie Saoudite et le Sultanat d'Oman, cet organe se compose de plusieurs Directions générales différenciées selon les domaines d'intervention du ministère. En outre, chaque directeur est assisté par un ensemble de directeurs adjoints. Par exemple, en Arabie Saoudite le département des affaires culturelles jouit de son propre directeur général qui est secondé dans ses fonctions par cinq directeurs adjoints nommés selon les domaines d'intervention du département en question, à savoir : les activités culturelles, les bibliothèques, le patrimoine et l'art populaire, l'information et l'édition ainsi que les clubs littéraires.⁴⁸⁷ Aussi, ces mêmes attributs sont relevables dans le système émirati, sauf que la Direction générale ne dispose pas de départements spécialisés, mais de « directions exécutives » chargées des affaires culturelles, du soutien administratif, financier, juridique et informatique, mais aussi du développement social.

Par ailleurs, le Qatar ainsi que le Yémen suivent ce même schéma hiérarchique à la différence que l'organe exécutif n'est pas dirigé par un directeur ou un secrétaire général, mais par un « vice ministre ». Notons que cette nomination ne change en rien les fonctions et les prérogatives des adjoints par rapport aux autres pays cités.

Corolairement, malgré les différentes appellations attribuées à l'appareil exécutif et à ses dirigeants, la hiérarchisation et la distribution des fonctions sont analogues à l'ensemble des pays arabes, de manière à couvrir l'ensemble des champs d'intervention de l'institution centrale. (Annexe 1, p I)

Pour finir, il est important de noter que l'organe exécutif égyptien se démarque totalement des autres. En effet, en Égypte l'exécution des décisions et des recommandations est confiée à deux institutions indépendantes. Premièrement, le Haut Conseil de la Culture qui se charge fondamentalement des affaires culturelles. Il dispose d'un Secrétariat général et d'un Conseil, ce dernier intervient dans trois filières (les arts, les lettres et les sciences sociales) par le biais de multiples commissions, d'un bureau permanent chargé de la protection des droits d'auteur

⁴⁸⁷ KINGDOM OF SAUDI ARABIA, MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION, « Qiṭā'āt al-wizāra'ī (les secteurs du Ministère) », op. cit.

ainsi que de trois sections spéciales recouvrant les arts plastiques, les relations culturelles internationales ainsi que la production culturelle.⁴⁸⁸

Deuxièmement, le Haut Conseil des Antiquités (HCA) qui est un organe d'une extrême importance, puisqu'il bénéficie de la moitié des subventions accordées à l'ensemble des organismes culturels publics en Égypte. Il a ainsi sous sa responsabilité l'archéologie et les antiquités, qui constituent un des domaines culturels les plus importants dans ce pays.⁴⁸⁹ De ce fait, il est composé d'un Secrétariat général, mais aussi de cinq sections prenant en charge les antiquités égyptiennes, les antiquités islamiques et coptes, les musées, fonds de financements des antiquités et des musées, ainsi qu'une section spéciale pour les projets.⁴⁹⁰

Pour conclure, ces différentes structures organisationnelles de l'institution culturelle centrale ainsi que les fonctions et les missions qui leur sont attribuées expriment l'existence d'une forte centralité dans la gestion et l'administration des affaires culturelles et artistiques dans l'ensemble des pays arabes. Ce qui implique un certain nombre de questions.

Existe-t-il d'autres organes ou structures au niveau local ou régional ? Peut-on les considérer comme des structures de décentralisation des politiques culturelles arabes ? Et à quel niveau ?

1.3. Les institutions culturelles de décentralisation dans les pays arabes

L'article 2 de la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle stipule que :

« Dans nos sociétés de plus en plus diversifiées, il est indispensable d'assurer une interaction harmonieuse et un vouloir-vivre ensemble de personnes et de groupes aux identités culturelles à la fois plurielles, variées et dynamiques. Des politiques favorisant l'intégration et la participation de tous les citoyens sont garantes de la cohésion sociale, de la vitalité de la société civile et de la paix. Ainsi

⁴⁸⁸ AUTEURS MULTIPLES, *Madhal i'lâ al-siyāsât al-ṭaqāfiyā fī al-ā'lam al-a'rabi* (Introduction aux politiques culturelles dans le monde arabe, *op. cit.*, annexe 12.

⁴⁸⁹ Certains sites électroniques égyptiens annoncent une restructuration récente du Haut Conseil des Antiquités. Cette réorganisation consiste à la fusion de certaines structures et la création d'autres organes. Ainsi, le HCA se compose des directions : des antiquités récupérées, des antiquités préhistoriques, du développement culturel, des réserves muséales, des services douaniers, des relations internationales, des sites archéologiques et la direction de la commercialisation des antiquités. (Voir : RÉPUBLIQUE D'EGYPTE, *Al-mjlis al-'a'lā li al-'āṭār, Al haykal al al-tanzīmī* (Le Haut Conseil des Antiquités, Structure organisationnelle), http://www.sca-egypt.org/ara/SCA_Organization.htm.

⁴⁹⁰ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsât al-ṭaqāfiyā fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 13.

défini, le pluralisme culturel constitue la réponse politique au fait de la diversité culturelle. Indissociable d'un cadre démocratique, le pluralisme culturel est propice aux échanges culturels et à l'épanouissement des capacités créatrices qui nourrissent la vie publique. »⁴⁹¹

Ainsi, à travers ce texte l'UNESCO incite l'ensemble des États à revoir leurs stratégies culturelles afin d'assurer une diffusion harmonieuse et équitable de la culture, mais aussi une égalité des chances dans la participation aux diverses activités culturelles et artistiques.

Par conséquent, ce genre d'objectifs implique des structures institutionnelles efficaces sur l'ensemble des territoires. Néanmoins, comme il a été signalé dans la section précédente. En s'inspirant principalement du modèle français, les institutions publiques culturelles dans le monde arabe se distinguent par leur hyper centralisation. Pourtant, aujourd'hui le débat international est animé par une réflexion sur les différents moyens qui donneraient la possibilité de répandre la stratégie culturelle d'une manière pluri centrique permettant d'atténuer la lourdeur bureaucratique, mais aussi de répondre aux nouveaux besoins des multiples composantes culturelles et sociétales.⁴⁹²

De son côté, le modèle français a connu une véritable évolution en matière de décentralisation institutionnelle. Dès lors, il est intéressant de revenir vers cette progression pour mieux comprendre son impact sur les modèles arabes.

Ainsi, en terme législatif, les premiers textes annonçant les prémices d'une déconcentration de la politique culturelle française ont été promulgués entre 1982 et 1983. À cette époque, les objectifs de l'État étaient centrés sur la question du développement culturel au niveau territorial. Toutefois, la législation française se contentait de réaffirmer le rôle des autorités centrales dans les décisions liées aux stratégies culturelles.⁴⁹³ Quant à l'implication des

⁴⁹¹ UNESCO, *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, 2001, p. 74.

⁴⁹² GIRARD, A. et GENTIL, G., *Cultural development: experiences and policies*, 2ème éd., Paris, UNESCO, 1983, p. 172.

⁴⁹³ THRIOT, F., *Culture et territoires: les voies de la coopération*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 12.

collectivités locales dans la politique culturelle, elle se limitait alors à l'exécution des décisions ministérielles.⁴⁹⁴

Après cette période, où les pouvoirs publics centraux cherchaient à étendre l'exécution des programmes d'une manière verticale à travers des contrats établis entre le Ministère de la Culture, les Directions régionales de la culture ainsi que les Collectivités territoriales. Les décideurs publics ont compris que les collectivités n'étaient pas seulement à la recherche d'un financement, mais d'un réel partenariat. De cette manière, les nouveaux contrats, conventions et autres partenariats signés entre l'État et les régions accordent plus de liberté aux collectivités dans le pilotage et l'instauration des politiques culturelles.⁴⁹⁵

Conséquemment, dans la mesure où la majorité des institutions culturelles arabes s'inspirent du modèle français. Quel a été l'impact de l'évolution citée plus haut sur les systèmes de gestion de la politique culturelle dans les États arabes ? Ces derniers ont-ils adopté une stratégie de décentralisation des structures culturelles ? Et à quel niveau ?

Avant d'anatomiser les dispositifs de décentralisation culturelle supposés dans les États arabes, il est important d'étudier en premier lieu les diverses structures régionales, afin de mieux comprendre l'enjeu d'une déconcentration culturelle sur le plan institutionnel.

A. Les répartitions administratives au niveau local

Dans certains pays arabes comme l'Algérie, la Tunisie, le Liban, la Syrie et la Mauritanie⁴⁹⁶ la décentralisation administrative se fait par le biais de deux structures principales. D'abord, les départements (*wilaya* ou *muḥāfaẓāt*) disposant d'un Conseil ou d'une Assemblée élus par suffrage universel direct ou par scrutin de liste, mais qui toutefois font simplement office d'organe exécutif des pouvoirs centraux.

⁴⁹⁴ Cette manœuvre a vastement été critiquée par les différents spécialistes qui la considéraient comme inadéquate, vu que d'une manière effective, les infrastructures, les activités culturelles et le patrimoine français se trouvaient en grande partie dans les différentes communes du pays.

⁴⁹⁵ THRIOT, F., *Culture et territoires: les voies de la coopération*, op. cit., p. 13.

⁴⁹⁶ HOUZIR, M., « Approche locale et territoriale du changement climatique dans les Pays Arabes », Rabat, PNUD Bureau régional des États Arabes, p. 10.

Ensuite, les communes qui sont soumises hiérarchiquement et administrativement aux départements, mais qui semblent avoir plus d'autonomie par rapport aux institutions centrales. De cette manière, elles interviennent directement au niveau local en matière d'urbanisation (délivrance de différents permis et validation des plans), de maintenance des réseaux routiers locaux, de services de proximité, de construction et d'entretien des structures d'enseignement public, d'organisation des transports, d'entretien et construction des structures culturelles (les centres culturels ainsi que les musées et les théâtres régionaux)... etc.

Notons aussi que la décentralisation administrative et institutionnelle est pratiquement similaire au Maroc⁴⁹⁷, à l'exception du fait que la plus haute instance déconcentrée est représentée par la Région (qui dispose des mêmes prérogatives et structures que les départements cités plus haut) englobant au sein de sa juridiction plusieurs départements.⁴⁹⁸

Subséquent, pour un certain nombre de pays arabes, la nature juridique et administrative du système de décentralisation est plus adaptée à l'ordre politique du pays. En Arabie Saoudite par exemple, les instances locales sont représentées par des provinces appelées aussi principautés (*Émirats*). Cette dénomination découle du titre princier d'*Émir*⁴⁹⁹ porté par le gouverneur qui est directement désigné par ordre royal. Ainsi, chaque province a sous sa tutelle un nombre défini de municipalités. Néanmoins, l'ensemble de ces structures est fortement lié sur le plan administratif et décisionnel aux autorités centrales et ne dispose pratiquement d'aucune autonomie.

Les autorités publiques omanaises pour leur part, ont officiellement entrepris une décentralisation administrative à travers la création de municipalités. Cependant, ces dernières bénéficient d'une autonomie très restreinte. À *contrario*, lorsque les autorités yéménites ont préconisé la création d'instances locales, elles ont accordé aux Conseils municipaux une

⁴⁹⁷ La décentralisation au Maroc est la plus ancienne mais aussi la plus développée dans l'ensemble des pays arabes. En effet, les structures de décentralisation ont été mises en place dès l'indépendance du pays. Et c'est le dahir de 1976 qui a pour la première fois délimité (même si c'était dans des termes généraux) les compétences des communes. Ces dernières ont été précisées dans le projet de loi N° 17-08 portant la modification de la Charte communale.

⁴⁹⁸ Dans plusieurs pays optant pour une telle structure de décentralisation, le département ou la région dont s'affilie la Capitale de l'État jouit d'un système et d'une structure complètement distincts, c'est le cas du département du Caire, d'Alger ou d'Amman qui jouissent de plus d'autonomie en terme décisionnel et interviennent à plusieurs niveaux.

⁴⁹⁹ Ce titre est effectif, car le gouverneur fait systématiquement partie de la famille royale régnante.

affectation budgétaire spécifique ainsi qu'un pouvoir d'intervention dans les domaines de la planification, du développement et de la gestion administrative.⁵⁰⁰

Quant à l'Irak, il est divisé en gouvernorats qui disposent respectivement d'un Conseil élu, fractionné en plusieurs districts. Ces derniers sont à leur tour placés sous des circonscriptions administratives. Aussi, depuis la chute de l'ancien régime en 2003, le nouveau système politico-administratif a placé certaines régions à la tête de la hiérarchie administrative. Cependant, il existe une importante disparité entre ces régions en matière d'économie, de stabilité et d'autonomie.⁵⁰¹

Par ailleurs, la diversité des systèmes politiques et la nature de chaque État influencent vivement les décisions publiques en matière de décentralisation. En outre, les pays arabes à petite surface affichant un taux de population urbaine élevé disposent rarement de structures déconcentrées. C'est le cas du Qatar, du Koweït et de Bahreïn où l'ensemble des décisions est pris au niveau de l'autorité centrale.⁵⁰²

Enfin, les Émirats Arabes Unis représentent un cas atypique. En effet, les sept États fédéraux disposent d'un niveau d'autonomie très dissemblable. De ce fait, l'importance et la taille de chaque *Émirat* jouent un rôle prédominant dans les pouvoirs et les prérogatives qui lui sont accordés. Par conséquent, le fonctionnement de la fédération d'Abu Dhabi est pratiquement semblable à celui d'un pays parfaitement indépendant. Puisque cet Émirat dispose de ses propres structures territoriales, sous forme de deux municipalités qui offrent un large éventail de services publics. Aussi, contrairement à cette fédération ou celle de Dubaï, les autres *Émirats* (plus petites et moins développées) sont particulièrement dépendants politiquement et administrativement de l'État fédéral central.

B. Les institutions culturelles décentralisées

⁵⁰⁰ HOUZIR, M., « Approche locale et territoriale du changement climatique dans les Pays Arabes », *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰¹ L'une des plus importantes régions irakiennes est la région kurde qui englobe trois gouvernorats : Arbil, Sulaymānīyah et Dahouk.

⁵⁰² L'État de Djibouti porte les mêmes caractéristiques que les pays mentionnés. Cependant, il dispose de cinq districts administratifs essentiellement urbain.

Hormis tous les pays arabes, le Maroc constitue l'État le plus développé et le plus accompli en matière de décentralisation culturelle. En effet, c'est la stratégie de « continuité » qu'il a adoptée au lendemain de son indépendance qui lui a permis de procéder à une restructuration administrative au niveau local.

En ce qui concerne les institutions culturelles, elles ont connu ce même cheminement par le biais des bibliothèques publiques qui ont été les premières structures culturelles à être déconcentrées. C'est la préfecture de Rabat qui a procédé au premier projet de décentralisation culturelle, puisqu'elle a été chargée dans un projet d'élargissement, de coopérer avec l'ensemble de ses communes afin de créer des bibliothèques publiques au niveau communal.⁵⁰³

Par la suite, en 1976 l'État marocain décide de promulguer le premier texte juridique⁵⁰⁴ permettant d'élargir les prérogatives des communes dans une vision de développement régional. Ce qui a octroyé aux collectivités locales plus de responsabilités en matière d'organisation des manifestations et des festivités culturelles.

Plus récemment, le discours royal du 25 et 26 mai 1993 à Tétouan adressé aux collectivités territoriales représente un nouveau tournant pour la politique culturelle décentralisée au Maroc. Ce dernier, préconisait la consécration de 1 % du budget accordé aux pouvoirs locaux pour la construction de nouveaux théâtres ainsi que la rémunération de leurs employés.⁵⁰⁵ De son côté, le Ministère de la Culture a procédé dès 1994⁵⁰⁶ à la signature de conventions de coopération avec les collectivités locales dans les domaines suivants :⁵⁰⁷

- l'organisation des activités culturelles locales ;
- la création et la gestion des institutions culturelles locales ;

⁵⁰³ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁴ Dahir portant loi n°1-76-583 du 30 septembre 1976 relatif à l'organisation communale, B.O n°3335 du 1^{er} octobre 1976.

⁵⁰⁵ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁶ Depuis 1994, 119 contrats de coopération culturelle ont été signés entre le ministère de la Culture et les différentes collectivités marocaines.

⁵⁰⁷ ROYAUME DU MAROC, MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Coopération culturelle entre le Ministère de la Culture et les collectivités locales*, http://www.miniculture.gov.ma/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=98%3Acooperation-culturelle-entre-le-ministere-de-la-culture-et-les-collectivites-locales&catid=41&Itemid=106&lang=fr, consulté le 15 novembre 2012.

- l'application de la loi ainsi que la gestion de la coopération en matière de patrimoine culturel.

Par conséquent, ces contrats de partenariat entre les pouvoirs centraux et les collectivités restructurent complètement le schéma décisionnel de la politique culturelle marocaine, en s'opérant d'une manière plus horizontale.⁵⁰⁸ Enfin, afin de renforcer la coordination entre les deux parties, le Ministère de la Culture a créé dans le cadre du plan quadriennal du développement culturel (2000-2004) une direction spécialisée contenant une division chargée de la coopération avec les collectivités.

D'une manière plus élargie, les organismes culturels publics décentralisés dans les pays arabes sont institués de manière analogue aux instances administratives régionales et locales de l'État. De la sorte, on retrouve des institutions culturelles spécifiques auprès de chaque division ou subdivision locale. Conséquemment, le schéma est relevable dans les pays qui ont adopté dans leurs administrations décentralisées une structuration de type départementale et communale :

1 Au niveau du département, de la région ou de la wilaya :

On retrouve au niveau de chaque structure départementale un organe spécifique appelé « la Direction culturelle ou la Direction de la culture », comme c'est le cas en Algérie, au Maroc, en Tunisie, en Jordanie et à Oman. Cette institution travaille en collaboration avec les autorités régionales, mais aussi avec les services centraux du Ministère de la Culture. Pour ce fait, elle dispose souvent d'un certain nombre d'organes sous forme de sections, de services, de directions et de commissions spéciales, établis selon les différents domaines artistiques et culturels couverts par le ministère. De plus, le nombre de ces subdivisions dépend souvent de la taille (superficie et démographie) et de l'importance (la capitale, les grandes villes ou les villes historiquement célèbres) du département. Il est également important de souligner que dans cette même sphère (mais d'une manière indépendante) évoluent d'autres organes placés sous la tutelle du Ministère de la Culture tels les instituts d'enseignement artistique, les centres culturels...⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Dahir n°1-02-297 du 3 novembre 2002, portant promulgation de la loi n° 78-00 relative à la Charte communale, B.O n° 5058 du 21 novembre 2002, p.13.

⁵⁰⁹ AUTEURS MULTIPLES, *Madhal i' lā al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ā'lam al-a' rabi* (Introduction aux politiques culturelles dans le monde arabe, *op. cit.*, annexe. 1- 13.

Néanmoins, cette configuration n'est pas appliquée dans l'ensemble des pays ayant adopté des stratégies de décentralisation au niveau administratif et politique. De ce fait, l'Arabie Saoudite⁵¹⁰ par exemple n'affiche nulle part la présence d'institutions culturelles régionales au niveau des différents *Émirats*. Cette situation est également perceptible en Irak⁵¹¹ malgré l'extrême importance et l'indépendance de certaines régions. Les pouvoirs centraux du Yémen⁵¹² pour leur part, affirment la présence d'organismes culturels départementaux. Mais, leur qualification de « bureaux du ministère de la Culture » exprime néanmoins une forte dépendance à l'institution centrale.

L'Égypte de son côté fait état d'exception. Puisque, malgré la prolifération d'institutions publiques chargées des différents domaines culturels, ces dernières se caractérisent par une hyper centralité obstruant l'instauration de tout organe de décentralisation. À l'exception des villes principales comme Le Caire ou Alexandrie, ainsi que les agglomérations hautement urbanisées qui jouissent d'infrastructures publiques spéciales⁵¹³.

Enfin, le système de décentralisation administrative et politique émirati exprimé plus haut influence fortement celui des organismes culturels. En effet, le Ministère de la Culture, de la Jeunesse et du Développement Social des Émirats Arabes Unis dispose de neuf centres culturels institués au niveau des sept fédérations.⁵¹⁴ Parallèlement, les *Émirats* les plus importants (Dubāi, Abu Dhabi et Sharjah) disposent de leurs propres institutions spécialisées (autorités et directions régionales) agissant comme des petits ministères au niveau local. Ce qui souligne l'aspect hétérogène des stratégies culturelles déconcentrées.

2 Au niveau de la commune

⁵¹⁰ KINGDOM OF SAUDI ARABIA, MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION, « Qiṭā'āt al-wizāra'ī (les secteurs du Ministère) », *op. cit.*

⁵¹¹ REPUBLIC OF IRAK, MINISTRY OF CULTURE, *Dawā'ir al-wizāra'ī (les Sections du Ministère)*, <http://www.mocul.gov.iq/ar/>, consulté le 4 mai 2012.

⁵¹² RÉPUBLIQUE DU YÉMEN, « Wizārat Al ṭaqāfa'ī, Tanẓīm al wizāra'ī : al-binā' al-tanẓīmī (Ministère de la Culture, Structure organisationnelle du Ministère) », *op. cit.*

⁵¹³ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā'ī fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 22.

⁵¹⁴ UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, *Cultural Centers*, <http://www.mcyd.ae/En/theministry/pages/centerslisting.aspx>, consulté le 4 mai 2012.

À l'exception des maisons de jeunes et de culture, les établissements publics ne sont pas toujours effectifs à l'échelon communal. Ainsi, seuls quelques pays de la région disposent concrètement de subdivisions culturelles. C'est le cas du Maroc, où l'on retrouve une réelle hiérarchisation des directions culturelles régionales sous forme de services culturels, qui travaillent en étroite collaboration avec les collectivités locales (les communes) dans la gestion des affaires culturelles au niveau des collectivités, comme le stipule la loi n° 78-00 du 03/10/2002.⁵¹⁵

De même, nous retrouvons cet agencement en Algérie, avec la création des « Commissions de la Culture » au niveau communal. Ces dernières sont supposées collaborer d'une manière consubstantielle avec les « Directions de la Culture » de leur juridiction. Par ailleurs, la *wilaya* d'Alger et ses différentes communes affichent un autre mode de fonctionnement, étant donné que les cinquante-sept communes d'Alger ne disposent pas de Commissions Culturelles, mais de « Sections de la Culture », se distinguant des premières institutions par une sectorisation des domaines culturels et artistiques.⁵¹⁶

Ainsi, cette architecture pyramidale des institutions culturelles décentralisées observée dans la majorité des États arabes offre la possibilité d'appréhender l'acheminement des politiques culturelles, qui sont préalablement décidées au niveau central (institution principale chargée des affaires culturelles), puis exécutées en aval à travers les différentes structures départementales et communales. Toutefois, dans certaines situations, le rôle joué par ces instances déconcentrées est antinomique.

Au Liban par exemple, le département représente en théorie l'administration décentralisée la plus importante. Or en pratique, il ne jouit d'aucune personnalité morale en se contentant d'être une branche exécutive affiliée aux autorités centrales. Ceci joue en faveur des communes libanaises, qui bénéficient au niveau local d'un champ d'action très élargi (certaines d'entre-elles planifient leurs propres programmes de développement).

⁵¹⁵ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī al-maġrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 31.

⁵¹⁶ AUTEURS MULTIPLES, *Madhal i'lā al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī al-ālam al-a'rabi (Introduction aux politiques culturelles dans le monde arabe, op. cit.*, p. annexe 6.

Par ailleurs, la réelle dissemblance entre la gestion des collectivités locales au Liban et celle des autres États arabes réside dans le fait que les communes libanaises sont divisées selon les différentes communautés ethnico-religieuses du pays. Par conséquent, plusieurs personnalités (politiques, intellectuelles et artistiques) s'impliquent dans la vie culturelle de leur région par le biais de subventions directes ou encore par l'organisation de divers événements. Néanmoins, il est important de signaler que ce genre de phénomène est exclusivement observable dans les grandes communes comme Beyrouth, Saïda ou Tripoli. Ce qui creuse un écart non négligeable par rapport à la vitalité culturelle dans les communes urbaines et celles des localités rurales⁵¹⁷.

Pour finir, à travers cette analyse il semblerait que les autorités publiques arabes instrumentalisent les institutions culturelles décentralisées pour diffuser la politique culturelle sur l'ensemble de leur territoire. Toutefois, la structure centripète ainsi que la distribution des responsabilités en aval adoptées par la grande majorité des États de la région freinent considérablement l'autonomie des organes culturels départementaux et communaux. Dès lors, même si certains d'entre eux participent au développement régional et planifient leurs programmes, ils restent néanmoins extrêmement dépendants de l'institution centrale notamment en ce qui concerne l'attribution financière et budgétaire.

À côté de cette embûche, s'ajoutent d'autres éléments relatifs aux questions de gouvernance et de gestion. D'abord, la désignation des responsables des institutions culturelles régionales ou locales se fait à partir de l'administration centrale (parfois même par ordre présidentiel ou royal). Par conséquent, ces dirigeants manquent souvent de discernement en ce qui est des besoins réels de la commune ou du département, sans oublier l'absence de critères professionnels dans la sélection des administrateurs culturels.⁵¹⁸

Ensuite, dans le cas du Liban, l'absence de pouvoir effectif au niveau central et départemental permet de favoriser l'action des structures communales. Nonobstant, sans le contrôle d'un organisme central, ces structures décentralisées peuvent d'une part attiser les tensions

⁵¹⁷ HAMADI, W. et ATHER, R., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban) », *op. cit.*, p. 10.

⁵¹⁸ KASSAB, A. et BOUKROUH, M., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ğazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie) », *op. cit.*, p. 4.

intercommunautaires. D'une autre part, la planification à l'échelle communale s'opère uniquement à court ou à moyen terme. Conséquemment, à défaut d'un encadrement public, le mécénat favorisant un développement culturel durable est remplacé par des opérations de *sponsoring* privées favorisant la multiplication des activités culturelles saisonnières localisées dans certaines villes.

Enfin, une fois encore l'absence d'instances de contrôle au niveau local, régional et même central entraîne l'existence d'un système anarchique en ce qui concerne l'administration, le financement et la gestion des projets culturels qui n'obéissent pas à une ligne directrice précise, mais se font au grès des responsables.

Dans ces conditions, la décentralisation des institutions culturelles se place à l'antipode des objectifs de développement culturel annoncés par les politiques publiques. Puisque la diffusion homogène et équitable de la culture ainsi que le respect de la diversité culturelle n'y sont pas garantis. Il faudrait par conséquent restructurer les rapports entre les pouvoirs culturels centraux et les collectivités afin de créer un réel partenariat offrant à la fois une autonomie des instances régionales et locales leur permettant de répondre aux nécessités réelles de chaque zone, mais aussi des organes de suivi qui assurent la bonne gouvernance de ces instances et la réalisation des objectifs de la politique culturelle nationale.

2. La coopération culturelle dans le monde arabe

Selon Laurent DELCOURT, la définition du terme « coopération » reste très difficile à cerner, même s'il existe un consensus global par rapport à son usage et sa compréhension. En réalité, « la coopération » est considérée par les académiciens comme une expression générale ou enfouissant plusieurs concepts à la fois. De sorte qu'il existe dans les discours et les explications profanes une sorte d'amalgame entre l'expression coopération et d'autres termes comme collaboration, association ou encore solidarité.⁵¹⁹ Ce qui marque son interprétation par une subjectivité et la soumet à la nature des allocutions prononcées.

Cependant, malgré la difficulté d'établir une définition finale et consensuelle de ce vocable, l'auteur trace un certain nombre d'éléments facilitant son interprétation :

⁵¹⁹ DELCOURT, L., « Coopération » Une ébauche de problématisation, <http://www.cetri.be/spip.php?article282>, consulté le 10 juillet 2012.

- le commun et le personnel : même si la coopération implique forcément un travail collectif. Il est aussi vrai qu'elle engage chaque partie d'une manière individuelle en lui accordant le droit à un choix et à une décision personnels ;
- coopération et concurrence : par définition, les deux mots sont mutuellement antonymes. Car d'un côté, la concurrence génère une rivalité entre les individus en les faisant évoluer dans un climat de compétition. D'un autre côté, cette rivalité est automatiquement suspendue lorsqu'un projet de coopération est mis en place ;
- coopération et égalité : si nous décortiquons le mot « coopération », nous nous apercevons qu'il comprend le préfixe « co » qui signifie un rapport de parité et d'équité entre les parties ayant entrepris ce processus. Ainsi, entamer une coopération implique une participation collective, un partage et un échange des ressources, des idées, mais aussi des compétences. De ce fait, toute forme de défaillance est sensée être absorbée puisque les insuffisances des individus sont rectifiées par le collectif.⁵²⁰

Selon l'auteur, de nos jours la coopération est d'une part liée à deux autres concepts : la bonne gouvernance, mais aussi la démocratisation.⁵²¹ D'une autre part, l'État n'a plus le monopole sur ce processus, il doit ainsi tenir compte de l'émergence d'autres acteurs qui s'imposent de plus en plus comme de nouveaux partenaires. Ceci a pour effet d'atténuer le rôle déterminant qu'avait l'État dans la coopération (économique, politique, scientifique, culturelle... etc.).

Par conséquent, en matière de coopération culturelle il est important de prendre en considération l'ensemble de ces éléments pour pouvoir déterminer sa portée sur le secteur culturel et de sa gestion. Toutefois, il est important de souligner que d'un côté, la conjonction entre la coopération et la politique culturelle implique de fortes présence et influence étatiques dans ce processus. D'un autre côté, nonobstant l'accroissement du rôle joué par les nouveaux acteurs désignés plus haut, l'État reste l'intervenant principal dans l'ensemble du système décisionnel dans la majorité des pays arabes.

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ Le terme démocratisation désigne dans ce cas, l'accessibilité de la culture au plus grand nombre d'individus.

Par conséquent, la coopération analysée dans le cadre des politiques culturelles implique trois principaux volets : la coopération interministérielle, la coopération internationale et enfin la coopération intersectorielle.

2.1. La coopération culturelle interministérielle

En revenant aux éléments de clarification mis en lumière par L. DELCOURT, il apparaît que ce type de coopération implique particulièrement l'élément de non-rivalité et de non-concurrence. En effet, étant donné que les institutions ministérielles de l'État constituent des structures publiques non lucratives, leur implémentation est strictement liée à l'exécution de la politique générale des pouvoirs centraux. Ce qui constitue *in fine* un objectif commun à tous les ministères.

Ainsi, comme il a été indiqué au paravent, on retrouve des caractéristiques culturelles dans plusieurs secteurs ministériels, et spécialement : l'éducation et l'enseignement supérieur, le tourisme, l'information et la communication, la recherche, la jeunesse et les sports... Ce qui explique l'interaction qui peut se produire entre l'institution chargée des affaires culturelles (surtout quand celle-ci est de plein exercice) et les autres instances ministérielles. Par conséquent, afin d'éviter l'empiètement dans les prérogatives et les champs d'action réciproques, les ministères doivent travailler en coopération dans des domaines bien précis.⁵²²

De plus, le Ministère de la Culture comme toute autre institution publique nécessite un encadrement administratif, financier et juridique particulier. Ce qui implique une coopération entre cette instance publique et d'autres structures ministérielles s'opérant à travers trois dimensions.

A. Une dimension tangible

Ainsi qualifiée, elle désigne une coopération qui engendre des retombées matérielles. Cette dimension implique particulièrement la gestion, la génération des bénéfices ou encore la

⁵²² Par exemple, le Ministère de la Culture coopère avec celui de l'Éducation dans le domaine de l'éducation et l'enseignement artistique. il travaille conjointement avec le Ministère du Tourisme dans le secteur du tourisme culturel, ...

protection des objectifs et des intérêts économiques de la politique nationale. De ce fait, elle comporte deux aspects :

1 Économique et financier : la valeur économique du secteur culturel se traduit généralement par : la commercialisation et la consommation des produits culturels, les industries culturelles, le financement de la culture et de l'art, l'emploi culturel (en matière de rémunération et de recrutement), le tourisme culturel... Ce qui impose une stratégie basée sur une coopération bilatérale ou multilatérale entre le Ministère de la Culture et plusieurs autres structures ministérielles comme l'Économie, les Finances, l'Industrie ou encore l'Emploi.

À ce titre, les institutions culturelles publiques arabes collaborent principalement avec deux structures. D'abord le ministère des Finances, essentiellement pour des questions d'attribution budgétaire. Ensuite, le ministère du Tourisme pour les domaines qui ont trait au tourisme culturel, au patrimoine et à l'artisanat. Notons que cette dernière forme de coopération concerne principalement les pays ayant un fort potentiel archéologique, historique ou naturel comme l'Égypte, la Jordanie, l'Algérie, le Maroc ou encore le Sultanat d'Oman⁵²³. Mais aussi, les pays qui par le biais de divers événements artistiques arrivent à attirer des visiteurs étrangers (Maroc, Égypte, Émirats Arabes Unis et Liban). Enfin, certains États comme le Qatar, les Émirats Arabes Unis⁵²⁴ et dernièrement le Sultanat d'Oman se sont dirigés vers la création de grandes infrastructures culturelles dans le but de produire une rente touristique, mais aussi de créer une sorte de dynamisme culturel qui œuvrerait d'une part, dans la régénération du tourisme culturel et d'une autre, dans la formation d'une nouvelle génération de créateurs locaux.

2 Information et communication : quand ces deux secteurs sont dissociés de la culture, il résulte parfois que certains domaines à forte contenance culturelle comme la télévision, la radio, la presse ou parfois même le cinéma soient attribués au Ministère de l'Information ou de la Communication. À titre d'exemple, le *dahir* n° 1.77.230 du 19/09/1977 (J.O

⁵²³ Notons aussi que la nomination d'autres structures ministérielles joue un rôle central dans l'attribution des domaines d'intervention. En Algérie par exemple, le domaine de l'artisanat est affecté au Ministère du Tourisme et de l'Artisanat, dans d'autres pays ce secteur est pris en charge par le Ministère chargé du Patrimoine (Qatar et Oman).

⁵²⁴ D'HAUSSONVILLE, J., « Louvre Abu Dhabi, accords croisés », in *Qantara*, (juillet 2007), n° 64, p. 51.

n° 3387 du 28/09/1977) et le *dahir* n° 2.79.744 du 31/12/1979 (J.O n° 3504 du 31/12/1979) placent le Centre Cinématographique marocain sous la tutelle du Ministère de Communication.⁵²⁵

Dans de telles conditions, la coopération entre le Ministère de la Culture et celui de l'Information et de la Communication s'avère plus que nécessaire, puisqu'elle est la seule à garantir la préservation d'un contenu culturel dans les programmes télévisés et radiodiffusés face à l'invasion des chaînes satellitaires, la propagation d'émissions de divertissement dans les programmations ainsi que la progression d'internet comme substitut aux moyens de diffusion classiques. Enfin, les différentes qualifications du domaine cinématographique (secteur industriel, culturel ou divertissement) nécessitent une attention particulière et une coordination dans les travaux et les projets, surtout quand ce dernier dépend d'une institution autre que celle chargée des affaires culturelles. Car le risque encouru est qu'un tel domaine pourrait perdre toute substance culturelle ou artistique s'il était exposé à une surexploitation économique.

B. Une dimension intangible

Cette dimension exprime particulièrement ce que nous avons précédemment désigné comme objectifs culturels de la politique culturelle. Corolairement, les retombées de ce genre de coopération ne sont pas quantifiables, mais se ressentent au niveau collectif. Aussi, ces répercussions immatérielles peuvent être perceptibles à travers la coopération dans les domaines suivants :

- 1 **L'éducation** : le secteur culturel est impliqué dans l'éducation et l'enseignement par deux aspects. D'abord un aspect cognitif qui concerne l'apprentissage et le développement du goût et de la sensibilité artistique dès les premières années de la scolarité. Ensuite celui de la formation et de l'acquisition du savoir et du savoir-faire dans la finalité d'une professionnalisation. Ces deux aspects entraînent une nécessité de coopérer à la fois avec le ministère de l'Éducation, le ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche ainsi que le ministère chargé de la formation

⁵²⁵ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī al-maġrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 31.

professionnelle⁵²⁶ (surtout pour les métiers qui ne sont pas considérés comme artistiques, mais qui sont liés au domaine de la culture).

En outre, dans les pays arabes les lieux d'enseignement ont souvent été considérés et employés pour l'intégration et l'assimilation des « valeurs nationales ». Par conséquent, la culture et l'art en tant que module d'enseignement évoluent en parallèle avec les perspectives de l'État, qui sont tantôt attachées à la langue nationale, à l'histoire ou encore au patrimoine.⁵²⁷

En matière d'institutions, les domaines de coopération entre la Culture et l'Éducation se présentent d'une manière dissemblable selon le pays, mais aussi selon les domaines d'intervention de chaque ministère.⁵²⁸ Ainsi, les pouvoirs publics égyptiens ont établi la collaboration entre le Ministère de l'Éducation et celui de la Culture à travers une vision de continuité. En effet, le Ministère de l'Éducation est chargé de mettre en lumière la créativité dans le système scolaire, par le biais de la sensibilisation, mais aussi de l'encouragement des talents naissants. Quant à l'institution Culturelle, elle a pour mission (à l'aide du HCC) de prendre en charge les créateurs potentiels et de les diriger vers les multiples institutions de formation et d'enseignement artistiques qui sont sous sa tutelle.⁵²⁹

Par ailleurs, la coopération entre le Ministère de l'Enseignement Supérieur et celui de la Culture semble moins évidente, surtout pour les pays tels l'Algérie⁵³⁰, la Tunisie, la Syrie, et le Maroc qui ont adopté une stratégie séparant les établissements de l'enseignement supérieur de ceux de l'enseignement artistique. Dans ces cas, il existe une certaine confusion entre l'enseignement supérieur et artistique. Puisque les études artistiques sont généralement considérées comme supérieures, mais sont en même temps placées sous la

⁵²⁶ Ce secteur peut être pris en charge par différents Ministères comme l'Emploi, l'Enseignement Supérieur, ...etc.

⁵²⁷ ALI, N. et HAJAWI, S., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ʿurdun (Politiques culturelles en Jordanie) », *op. cit.*, p. 9.

⁵²⁸ En Arabie Saoudite, du fait que la Culture soit associée à l'Information sous la même structure ministérielle, les domaines de collaboration s'étendent sur des secteurs autres que celui de l'enseignement artistique. Ainsi, le protocole de coopération signé entre les deux institutions ministérielles concerne particulièrement la la consécration de programmes éducatifs dans la radiodiffusion et la télédiffusion nationales. (Voir : KINGDOM OF SAUDI ARABIA, MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION, *Tawqī'i itifaqiyyat ta'āwun bayna wizārat al-tarbiyāt wa al-ta'līm wa wizārat al-tarqāfāt wa al i'lām (Signature d'un accord de coopération entre le Ministère de l'Éducation et de la Culture et de l'Information)*, <http://www.info.gov.sa/Details.aspx?id=1712>, consulté le 17 février 2012.

⁵²⁹ Selon les déclarations du nouveau ministre égyptien de la culture Mohammad SABER ARAB, le 25/09/2012.

⁵³⁰ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Formation artistique*, <http://www.m-culture.gov.dz/mc2/fr/formation1.php>, consulté le 2 décembre 2012.

tutelle du Ministère de la Culture. Aussi, dans les autres pays comme l'Arabie Saoudite⁵³¹, le Qatar, Oman, les Émirats Arabes Unis... l'enseignement artistique est intégré dans les programmes universitaires à travers des filières spécialisées. Ce qui implique une affiliation au Ministère chargé de l'Enseignement Supérieur.

Néanmoins, pour les deux situations il existe peu de visibilité en ce qui concerne les termes de coopération entre les deux secteurs ministériels.

Pour les autres pays arabes comme l'Arabie Saoudite, l'enseignement artistique est intégré dans les universités sous forme de facultés, ou filières spécialisées en beaux arts, musique, théâtre, arts appliqués... qui dépendent du ministère de l'Enseignement Supérieur. Cependant, là encore ce mode de fonctionnement offre peu de visibilité sur les termes exacts de la coopération entre les deux secteurs.

2 La société, la jeunesse et les groupes : cet aspect de la coopération implique l'accessibilité, l'équité ainsi que le niveau de représentation. De ce fait, les secteurs ministériels concernés sont principalement la jeunesse et les collectivités locales.

Pour l'Algérie par exemple, le Ministère de la Jeunesse et des Sports est très impliqué dans les questions culturelles à travers ses différents organismes : centres de jeunesse, centres culturels, salles d'activités artistiques, centres de divertissement... etc. Toutefois, il existe en réalité un chevauchement entre les structures dédiées à la culture et celles consacrées à la jeunesse surtout auprès des bureaux centralisés et des organismes locaux.⁵³²

Enfin, pour ce qui est de la représentation et de l'égalité entre les différents groupes, il est important de souligner qu'à cause de la forte centralité des institutions et de la faible portée des structures de décentralisation. La question des groupes communautaires est peu valorisée en matière de coopération, mise à part pour le Liban où là encore, la gestion de ce genre de programme n'émane pas de la politique culturelle, mais plutôt d'initiatives individuelles.

⁵³¹ KING FAISAL UNIVERSITY, *Nabda'ī tārīhiyā' 'an qism al-tarbiyā' al-fanniyā' (Aperçu historique sur la section de l'éducation artistique)*, <http://www.kfu.edu.sa/ar/colleges/education/departments/pages/departamentofarteducation.aspx>, consulté le 24 mai 2013.

⁵³² KASSAB, A. et BOUKROUH, M., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā' fī al-ğazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie) », *op. cit.*, p. 9.

- 3 La religion :** dans beaucoup de pays arabes, les affaires religieuses renferment des notions culturelles pouvant être traduites par les sites religieux (mosquées, *zawiya*, et autres lieux saints), les établissements d'éducation religieuse, les sites et le patrimoine islamiques, la publication d'ouvrages religieux... Cependant, d'une manière générale malgré l'étroite relation entre la culture et la religion, la coopération entre les deux ministères se limite à quelques événements précis comme l'ouverture d'un site particulier ou encore la nomination d'une des villes du pays comme « capitale de la culture islamique ».

C. Une dimension mixte

Cette dimension de la coopération se fait sous une optique binaire économique et culturelle, tout en comportant les aspects suivants :

- 1 La préservation et la protection :** cet aspect concerne d'une part, la préservation du patrimoine et la lutte contre le trafic des antiquités et des œuvres. Ce qui engage des structures ministérielles possédant des instruments efficaces et dissuasifs, comme le ministère de l'Intérieur ou de la Défense, qui ont à leur disposition les moyens techniques et humains nécessaires pour lutter contre les différents dangers menaçant le patrimoine national.

De cette manière, en terme de lutte contre le trafic du patrimoine culturel, le Ministère de la Défense algérien coopère avec celui de la Culture en organisant des sessions d'entraînement pour détecter et arrêter les trafiquants, et spécialement au niveau des frontières.⁵³³ En Égypte, c'est le Ministère de l'Intérieur qui est chargé de cette tâche.

Enfin, ces dernières années, les autorités arabes ont pris conscience de l'enjeu que représente la protection du patrimoine national⁵³⁴, ce qui a engendré plusieurs projets visant à récupérer en premier lieu les antiquités détenues chez les citoyens et développer leur sens des responsabilités vis-à-vis du patrimoine national. Le cas le plus saisissant est le projet saoudien visant à récupérer le maximum de pièces et œuvres prises dans des

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ En Syrie, le ministère de la défense s'occupe aussi de certaines activités culturelles spécialisées telle « le théâtre militaire ».

sites parfois millénaires⁵³⁵. Toutefois, ce dernier n'est pas pris en charge par le Ministère de la Culture, mais par celui du Tourisme et des Antiquités. Aussi, il ne comporte aucun caractère obligatoire, mais repose amplement sur la bonne volonté et la conscience de la population les poussant à restituer certaines antiquités.

- 2 La législation :** en ce qui concerne l'émission des lois relatives au secteur culturel, la coopération entre le Ministère de la Justice et celui de la culture est indispensable, puisqu'elle touche à l'ensemble des aspects cités plus haut. Par ailleurs, elle vise à la fois la protection de tous les composants matériels du secteur culturel (construction, patrimoine, production, droit d'auteur et droits voisins...). Mais aussi à préserver les caractères immatériels, comme l'octroi d'un statut spécifique aux artistes, la classification d'un site, la protection du public...
- 3 L'international :** pour ce cas, les centres et les bureaux culturels à l'étranger sont placés sous l'autorité du Ministère des Affaires Étrangères. Ce dernier collabore avec le Ministère de la Culture en matière d'organisation d'événements spéciaux relatifs à la culture nationale, de participations aux événements internationaux (festivals, expositions... etc.). Dans ce dernier aspect, nous pouvons considérer la coopération sous deux angles. D'abord une coopération avec des objectifs matériels, comme la construction d'infrastructures culturelles, la formation du personnel, la restauration des sites... Ou encore une coopération avec des objectifs purement culturels renforçant l'intercompréhension, l'éducation ou la diffusion de la culture.

Pour finir, bien que la coopération interministérielle dans le domaine de la culture représente un volet important de la politique culturelle en termes de gouvernance, elle reste très limitée et ne bénéficie pas d'une structure matérialisée assurant la coordination et le suivi des travaux. De manière générale, toute forme de coopération entre les Ministères arabes de la Culture et les autres entités publiques se fait par le biais d'accords ou de conventions qui sont préparées par une des structures mentionnées, puis soumises à l'approbation et à la signature de l'autre partie. Le réseau administratif de son côté a pour tâche de distribuer cet accord auprès des

⁵³⁵ GAOUI, A., « Warchat 'amal « isti'ādat al-āṭār » tad'ū al-muwāṭinūn 'ilā taṣṣīl mā yamlikūnahu min qta' fi ṣiḡil al-āṭār al-waṭānī (L'atelier de travail "récupération des antiquités" invite les citoyens à enregistrer les biens en leur possession dans la liste nationale des antiquités », in *Al RIYAD*, n°15944 du 18 février 2012.

organes chargés de son application.⁵³⁶ Nous comprenons par là que chaque institution opère d'une manière indépendante ce qui accentue les interférences dans les prérogatives attribuées. Il n'existe donc aucune coordination des travaux communs. Par conséquent, les coopérations interministérielles dans le domaine de la culture se font généralement dans un terrain irrégulier, visant le court terme ou les occasions artistiques et culturelles saisonnières.

2.2. La coopération internationale

La coopération culturelle représente un des éléments majeurs de la diplomatie internationale. Ainsi, au niveau de chaque État elle est à la fois importante pour les politiques culturelles internes et pour les stratégies politiques et économiques étrangères. De ce fait, il est important d'analyser la coopération culturelle internationale, à travers les politiques culturelles arabes à l'étranger (au niveau régional et international) ainsi que les politiques culturelles étrangères dans les pays arabes.

A. La diplomatie culturelle des pays arabes

David THROSBY définit la diplomatie culturelle à travers deux différentes sphères de la coopération culturelle. Ces dernières, expriment clairement les objectifs de la politique culturelle d'un État au niveau international en distinguant entre⁵³⁷ :

1 La coopération culturelle non commerciale

Elle concerne pratiquement tous les pays du monde et représente un des aspects les plus valorisés dans l'ensemble des accords bilatéraux et multilatéraux. Aussi, elle se base sur une ou plusieurs activités culturelles internationales non lucratives, telles :

- les mouvements d'artistes nationaux vers des villes, connues ou reconnues pour leur vitalité créative et leur épanouissement artistique. Il s'agit dans la plupart des cas, de grandes métropoles connaissant une diversité particulière par rapport à leurs habitants,

⁵³⁶ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie) », *op. cit.*, p. 12.

⁵³⁷ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, *op. cit.*, p. 167.

mais aussi aux événements artistiques qui y sont organisés.⁵³⁸ Ainsi, en ce qui concerne les artistes arabes on retrouve deux sortes de déplacements. D'abord, un mouvement international, concernant les artistes arabes qui migrent vers des villes comme Paris, Berlin, Londres ou New York, pour bénéficier des nombreux avantages qu'elles offrent par rapport aux libertés, mais aussi aux opportunités professionnelles. Ensuite, on retrouve un mouvement régional, relatif à un certain nombre de pays arabes comme l'Égypte, le Liban et plus récemment les Émirats Arabes Unis (qui s'est substitué au Koweït pour les artistes des pays du Golfe)⁵³⁹ attirant plusieurs artistes régionaux grâce à leur attractivité en matière de contingence, de créativité ou bien encore de financements.⁵⁴⁰ Cependant, cette dichotomie entre migration internationale et régionale révèle parfois une division au sein de la classe artistique et intellectuelle arabe (et particulièrement maghrébine) en deux pôles distincts et rivaux. Premièrement, celui des « occidentalisés » qui en général parlent plusieurs langues étrangères et n'hésitent pas à intégrer les circuits internationaux. Ensuite, il y a le pôle des artistes orientalisés ou arabisés, qui d'une manière globale préfèrent produire et vivre dans un environnement culturel familier ;

- l'existence d'un circuit international où circulent des artistes individuels ou en troupe pour l'animation d'une ou de plusieurs activités artistiques. Aussi, ce cheminement se fait dans les deux directions. De même, plusieurs pays occidentaux consacrent des événements particuliers (concerts, semaines culturelles, festivals...) mettant à l'honneur d'autres pays du monde. Comme l'année de l'Algérie en France en 2007, le festival du monde arabe à Montréal⁵⁴¹... etc. Dans le sens inverse, les pays arabes organisent des événements culturels où se croisent plusieurs artistes venus de multiples horizons, comme le festival de la musique Jazz à Constantine (*Dima Jazz*), les nombreux festivals de cinéma à Marrakech, Abu Dhabi... etc.

⁵³⁸ Ces villes sont souvent nommées comme « métropoles culturelles », elles sont hautement urbanisées et bénéficient d'infrastructures artistiques et culturelles multiples. Aussi, par leur diversité, ces villes constituent une terre d'accueil pour les intellectuels et artistes du monde entier.

⁵³⁹ Jusqu'à la première guerre du Golfe (1991), le Koweït constituait le pays du Golfe le plus important et le plus actif en matière de culture et d'art. Ainsi, en bénéficiant d'un large programme de développement opéré dès les années 1960 en termes d'éducation et de culture, il représentait un pays d'accueil pour de nombreux artistes arabes (de la région) en mal de liberté et de reconnaissance.

⁵⁴⁰ Durant la période coloniale, les pays arabes étaient une source d'inspiration pour certains artistes occidentaux en quête d'exotisme ce qui a créé le mouvement orientaliste.

⁵⁴¹ Le Festival du Monde Arabe à Montréal a été créé en 2000, c'est un événement annuel regroupant différents artistes arabes œuvrant dans plusieurs domaines artistiques et culturels, se rencontrant chaque automne pour animer des rencontres, concerts, projections,... il vise la diaspora arabe établie au Canada, mais aussi la population canadienne et son ouverture vers la culture arabe.

Notons également l'existence d'un circuit régional, réalisé dans le cadre des projets culturels de la Ligue des États Arabes et qui vise à créer une interactivité entre les artistes, mais aussi entre les populations des pays arabes. Il opère notamment à travers la désignation d'une ville comme « Capitale de la Culture Arabe ». Qui, dans le but de promouvoir la culture arabe, se consacre durant une année à l'organisation des festivités artistiques et culturelles tout en recevant de nombreux artistes de la région ;⁵⁴²

- les expositions mixtes entre les musées et galeries du monde, permettent à la fois la circulation des œuvres, mais aussi l'échange des expériences et des savoir-faire entre les groupes de conservateurs, d'experts, d'artistes... Ce genre de coopération vise particulièrement la découverte de nouveaux talents (spécialement pour l'art contemporain), mais aussi le développement et le perfectionnement des compétences dans le domaine de la gestion muséale et du marché de l'art. De cette manière, ce genre d'inter-échanges a pris une ampleur particulière dans certains pays arabes tels, les Émirats Arabes Unis ou encore le Qatar⁵⁴³ qui durant ces dernières décennies ont massivement investi dans la création de nouveaux musées (locaux et internationaux), ainsi que l'organisation de prestigieux événements dédiés aux arts plastiques à travers différentes manifestations comme le *Gulf Art Fair* à Abu Dhabi, qui regroupe les galeristes du monde entier. Notons que ce genre d'initiative a pour avantage de faire connaître de nouveaux artistes-plasticiens, particulièrement ceux des pays en développement (chinois, indiens et arabes) en contournant les circuits classiques du marché de l'art contemporain ;⁵⁴⁴
- la promotion du dialogue interculturel ou interciviliation, devenue une des priorités majeures des gouvernements, des différentes organisations internationales et régionales ainsi que des sociétés civiles. Ce genre d'exhortation s'est amplifié après les événements du 11 septembre 2001 qui ont révélé la nécessité d'établir un nouvel

⁵⁴² ALECSO, *Al- 'awāšim al-ṭaqāfiyā' al-a' rabiya' : Mustaqbal al-mašrū' (Les capitales culturelles arabes: L'avenir du projet)*, http://www.alecso.org.tn/images/stories/CULTURE/SIASSAT_THAKAFIA/03-02-2012-AWASSIM%20THAKAFIA.pdf, consulté le 15 février 2012.

⁵⁴³ AL-KHEMIS, S., « Un nouveau musée du monde », in *Qantar*, (juillet 2007), n° 64, p. 52- 53.

⁵⁴⁴ OEN, K., « Les nouvelles capitales de l'hyperculture? », in *Qantara*, (juillet 2007), n° 64, p. 54- 56.

ordre global basé sur la coopération, la compréhension et le respect mutuel des différences afin d'éloigner toute forme de haine et d'extrémisme ;

- la diplomatie culturelle représente un des aspects les plus importants du « *soft power* » (politique douce), qui implique l'usage de la coopération, des échanges culturels et sportifs, mais aussi des programmes éducatifs dans les relations internationales en tant qu'alternative aux moyens coercitifs. Toutefois, dans le monde arabe il est difficile d'illustrer ce dernier point sans se heurter aux différents enjeux stratégiques qu'implique ce genre de relations. De ce fait, le cas libanais est un exemple représentatif, puisque d'une part il est l'un des pays arabes bénéficiant le plus du *soft power*. D'une autre part, les subventions et les soutiens étrangers multidirectionnels sont souvent orientés vers des groupes spécifiques. Par conséquent, les projets culturels et autres initiatives sont dans la plupart des situations marquées par un fort caractère communautaire.

2 La coopération commerciale

Selon D. THROSBY, même si l'énoncé de la première catégorie de coopération repose principalement sur une conception de « non-commercialisation » des échanges. Il est néanmoins important de noter que toute coopération culturelle dissimule un ou plusieurs objectifs à caractère lucratif.⁵⁴⁵ Ces derniers s'expriment généralement à travers l'idée d'un élargissement du marché des biens et des services culturels, ainsi que la multiplication des consommateurs étrangers. Aussi, le marché de l'art ainsi que les échanges inter-muséaux sont très figuratifs de ce genre de coopération. Étant donné que l'intérêt des gouvernements, des spécialistes et du public est décuplé lors d'opérations spectaculaires telles : la vente ou l'acquisition d'une importante œuvre d'art ou encore le recouvrement ou la découverte de certains biens culturels patrimoniaux.

Dans le monde arabe, les actions du Qatar en terme d'acquisition massive d'œuvres d'art aussi célèbres que chères, en plus d'attiser la curiosité du public, elles suscitent un intérêt particulier des différents spécialistes et amateurs. Cependant, plusieurs questions se posent encore sur la nature des acquéreurs (États, musées et galeries ou encore

⁵⁴⁵ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 166.

collectionneurs privés ?), l'avenir de ces œuvres (seront-elles exposées ou stockées ?) et les objectifs liés à ce genre d'opérations.⁵⁴⁶

B. Les niveaux de la coopération culturelle arabe

Le terme « niveau » utilisé dans cette section désigne particulièrement les multiples parties de cette coopération. À ce titre, les spécialistes distinguent entre trois niveaux de coopération : régional, sous régional⁵⁴⁷ et international.

1 Au niveau sous régional

Au lendemain de l'indépendance, les pays d'Afrique du Nord se sont tournés en premier lieu vers les États limitrophes pour établir des échanges, mais aussi des coopérations à différents niveaux. En ce qui concerne la culture, cette coopération semblait évidente, vu l'importance de l'héritage culturel que partagent ces pays. Ainsi, dès la création de « l'Union du Maghreb Arabe » (UMA) en 1989⁵⁴⁸ les États maghrébins se sont lancés dans une politique de voisinage. Parallèlement, la Tunisie représente le pays le plus actif dans ce sens, étant donné qu'elle a procédé à la signature de multiples accords bilatéraux avec le Royaume du Maroc, ainsi que différents programmes exécutifs avec les autorités algériennes durant les périodes (1997/1998, 2001/2002 et 2005/2006). Enfin, la création de « La maison arabe du livre » représente un exemple important de la coopération culturelle tuniso-libyenne dans le cadre de l'UMA.⁵⁴⁹

Par ailleurs, cette coopération culturelle a été concrétisée le 11 novembre 1992 par la signature d'un accord de coopération culturelle entre les pays du Maghreb, préconisant

⁵⁴⁶ AMA, *Offensive du Qatar sur le marché de l'art*, <http://www.artmediaagency.com/54117/offensive-du-qatar-sur-le-marche-de-l-art/>, consulté le 17 octobre 2012.

⁵⁴⁷ Le monde arabe désigné dans cette recherche représente l'ensemble des pays appartenant à l'organisation de la Ligue des États Arabes. Aussi, le monde arabe peut être divisé en quatre sous-régions géostratégiques :

- le Maghreb (l'Afrique du Nord en dehors de l'Égypte) ;
- le *Mašriq* (le Proche Orient ou encore les pays du croissant fertile) ;
- les pays du Golfe (membres du Conseil de Coopération des pays du Golfe « CCG ») ;
- la Corne de l'Afrique (Soudan, Somalie et Djibouti).

⁵⁴⁸ L'Union du Maghreb Arabe a été créée par le traité constitutif du 17 février 1989, qui fut signé à Marrakech par cinq États (Algérie, Maroc, Tunisie, Libye et Mauritanie).

⁵⁴⁹ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., « *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāʾ fī tūnus* (Les politiques culturelles en Tunisie) », *op. cit.*, p. 13.

l'établissement d'un « prix maghrébin pour la créativité culturelle », et enfin la création d'un Conseil maghrébin du livre national le 2 avril 1994.⁵⁵⁰

Cependant, les divergences et les tensions entre le Maroc et l'Algérie sur la question du Sahara Occidental ont interrompu le processus d'exécution des accords de 1992. Plus encore, toute coopération multilatérale au sein de l'Union a été gelée entre 1995 et 2006. En 2007, la région a connu une timide reprise des négociations entre les deux pays qui se sont soldées par l'organisation du salon du livre maghrébin à Alger au cours de la même année. En 2009, l'Algérie est une fois encore sollicitée dans le cadre de la coopération culturelle maghrébine en animant le mois du patrimoine culturel maghrébin.⁵⁵¹

Dans la région du Golfe arabo-persique, la création du Conseil de Coopération des pays du Golfe (CCG)⁵⁵² a permis d'établir plusieurs réseaux de coopération entre les pays membres. Dans le secteur de la culture, depuis 1987, les États membres prennent à tâche d'établir un plan commun pour le développement culturel de la région. Ce projet a commencé à prendre forme en 2008 avec l'élaboration d'une nouvelle « stratégie de la culture » et la mise en place de ses mécanismes de fonctionnement en 2009. Cette stratégie s'opère sur un délai de dix ans, avec la mise en place de différents projets se réalisant dans une durée moyenne ou longue. Dans ce sens, sous les instructions de la Commission culturelle générale de la CCG, l'exécution de cette stratégie a débuté en 2011, en opérant à travers cinq axes majeurs⁵⁵³ :

- les activités culturelles : coordonnées et exécutées par la Commission culturelle générale englobant différentes animations (séminaires, forums, festivals, expositions et remises de prix...) ;
- les antiquités, les musées et le patrimoine populaire ;
- les réglementations et les législations relatives au secteur de la culture ;

⁵⁵⁰ UMA, *Conventions maghrébines signées*, http://www.maghrebarabe.org/admin_files/CMS.pdf, consulté le 9 février 2011.

⁵⁵¹ KASSAB, A. et BOUKROUH, M., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāʾ fi al-ğazāʾir (Les politiques culturelles en Algérie) », *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵² Le CCG a été fondé le 25 mai 1981, initialement il s'agit d'un projet proposé par le royaume d'Arabie Saoudite, visant en premier lieu à garantir une stabilité économique, politique et sociale aux États membres, mais aussi à faire face à toutes les menaces pouvant venir des pays voisins. Il se compose de l'Arabie Saoudite, le Qatar, les Emirats Arabes Unis, le Sultanat d'Oman, Le Koweït, le Bahreïn ainsi que le Yémen.

⁵⁵³ CCG, *Al-ʿamal al-ṭaqāfi al-muštarak (Le travail culturel commun)*, <http://www.gcc-sg.org/indexabe5.html?action=Sec-Show&ID=76>, consulté le 6 août 2012.

- les activités générales ;
- les éditions communes.

Enfin, en ce qui concerne la région du *Mašrik*, aucune coopération multilatérale n'apparaît entre les pays du croissant fertile. Ceci est dû d'un côté à l'absence d'un regroupement sous régional encourageant la coopération entre ces différents pays. D'un autre côté, cette sous-région arabe souffre d'une instabilité politique et de plusieurs problèmes empêchant tout rapprochement entre ces pays.

2 Au niveau régional

Ce qui désigne le niveau régional dans cette présente section, ce sont les organisations opérant dans la coopération culturelle au niveau de l'ensemble des pays arabes. Ainsi, il existe dans ce sens trois importants organismes :

- *L'Organisation Arabe pour l'Éducation, la Culture et les Sciences (ALECSO)* : elle a été créée le 25 juillet 1970, en application à l'article n° 3 de la « Charte culturelle arabe »⁵⁵⁴. Il s'agit d'une agence spécialisée dans la coordination et la promotion des différentes activités éducationnelles, culturelles et scientifiques dans l'ensemble des États arabes. Aussi, elle est définie comme « un bureau d'étude » ayant pour principale mission de réaliser des études spécialisées et de fournir consultation et assistance pour les pays membres. L'ALECSO se compose des pays membres de la Ligue des États Arabes et a pris pour siège la ville de Tunis. Son principal objectif est de contribuer à une « unité intellectuelle » dans le monde arabe à travers la culture, l'éducation et les sciences. Pour ce fait, elle œuvre dans plusieurs domaines, dont : le développement des ressources humaines dans la région, la redynamisation de l'éducation, la culture, les sciences et la communication, la promotion de la langue arabe et de la culture arabomusulmane à l'intérieur et à l'extérieur et enfin, la coopération interculturelle avec les autres régions et les autres pays du monde. L'ALECSO définit sa politique culturelle dans la région par le biais de « plans d'action » (le dernier remonte à la période 2005-2010),⁵⁵⁵ en y inscrivant à chaque fois des thèmes prioritaires qui prennent en considération les nouveaux changements et

⁵⁵⁴ ALECSO, *Mīlāq al-wihda al-ṭaqāfiyā al-a'rabīyā* (Charte de l'unité culturelle arabe), 1964.

⁵⁵⁵ ALECSO, *Futur plan d'action 2005-2010*, http://www.alecso.org.tn/lng/index.php?option=com_content&task=view&id=8&Itemid=9&lang=fr, consulté le 7 décembre 2012.

bouleversements dans le monde ainsi que leurs répercussions sur l'éducation, la culture et les sciences dans la région arabe.⁵⁵⁶

Enfin, en se définissant comme laboratoire ou bureau d'étude, l'ALECSO opère à travers 22 commissions nationales avec des activités au niveau central de chaque pays, elle subventionne ainsi ses propres projets d'une manière indépendante ou en coopération avec d'autres organisations. Mais comme toute autre organisation, elle est fortement tributaire des États membres (principaux financeurs), ce qui limite parfois la portée de ses actions.

- *L'Organisation Islamique pour l'Éducation, les Sciences et la Culture (ISESCO)* : sa création officielle fut déclarée lors de la troisième conférence du Sommet Islamique, réunie à *Makkaï* (Arabie Saoudite) entre le 25 et le 28 janvier 1981, où fut adoptée la résolution n° 6/3-Cult (S.I) désignant la création d'une Organisation Islamique spécialisée dans les domaines de l'éducation, des sciences et de la culture, après huit étapes préparatoires. Son siège principal se trouve au Maroc et dispose d'un bureau régional aux Émirats Arabes Unis et d'une délégation aux îles Comores. Ainsi, l'ISESCO se compose des pays arabes en plus d'autres pays « musulmans » pour compter au total 57 États membres.⁵⁵⁷

En ce qui concerne ses activités, elles sont diverses et variées avec des objectifs qui se focalisent principalement sur les domaines de l'éducation et du développement. De cette manière, ses projets se font souvent en collaboration avec d'autres organisations régionales ou internationales.⁵⁵⁸

- *L'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Culture et les Sciences (UNESCO)* : elle dispose de sa propre classification des États arabes⁵⁵⁹, où la présence

⁵⁵⁶ ALECSO, *Présentation*, <http://www.alecso.org.tn/images/stories/fichiers/5-1MithakAr.pdf>, consulté le 7 décembre 2012.

⁵⁵⁷ Les 50 pays membres de l'Organisation de la Conférence Islamique (OCI) sont automatiquement membres de l'ISESCO.

⁵⁵⁸ ISESCO, *Présentation*, http://www.isesco.org.ma/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=4&Itemid=57&lang=fr, consulté le 1 juillet 2012.

⁵⁵⁹ La catégorisation de l'organisation n'est pas établie sur des bases géographiques, mais selon l'intervention de l'UNESCO. Ainsi, le groupe des États arabes désigné exclut les Comores, mais intègre en même temps Malte comme pays arabe.

de l'organisation onusienne est renforcée par un réseau de bureaux hors siège, qui sont classés comme suit⁵⁶⁰ :

- les bureaux nationaux⁵⁶¹ : situés à Amman (Jordanie), Khartoum (Soudan), Ramallah (territoires Palestiniens) et en Irak ;
- les bureaux régionaux⁵⁶² : il s'agit de bureaux spécialisés, qui sont au nombre de deux. Le bureau pour l'éducation dans les pays arabes à Beyrouth, ainsi que le bureau pour les sciences dans les pays arabes au Caire ;
- les bureaux multipays : ils regroupent généralement les États faisant partie de la même sous-région comme : le bureau de Beyrouth (Liban, Syrie, Jordanie, Irak et territoires Palestiniens), le bureau de Doha (Koweït, Bahreïn, Émirats Arabes Unis, Qatar, Arabie Saoudite, Oman et Yémen), le bureau de Rabat (Algérie, Maroc, Tunisie et Mauritanie) ainsi que le bureau du Caire (Égypte, Libye et Soudan).

Ainsi, ces différents pôles ont pour mission :

- la coordination entre les États du même groupe dans les secteurs d'intervention de l'UNESCO ;
- la coopération avec les autres organismes du système onusien dans le cadre d'une programmation commune ;
- le renforcement des relations entre la Commission nationale et chaque État membre du bureau, ainsi que les autres organes et unités du secrétariat, mais aussi l'ensemble de la communauté internationale ;
- l'interaction entre les secteurs et les disciplines de l'UNESCO.

3 Au niveau international

À ce niveau, la coopération s'opère de deux manières : multilatérale ou bilatérale.

Ainsi, au niveau multilatéral, grâce à sa proximité géographique l'Union Européenne (UE) représente l'organisation la plus présente, mais aussi la plus active en matière de coopération culturelle avec les pays arabes.

⁵⁶⁰ UNESCO, *Bureaux hors siège*, <http://www.unesco.org/new/fr/bfc/regional-bureaux/>, consulté le 5 janvier 2011.

⁵⁶¹ L'UNESCO a établi deux critères principaux pour la mise en place d'un bureau national: soit ce dernier fait partie des neuf pays à forte population, ou bien il sort juste d'un conflit ou d'une période de transition.

⁵⁶² Leur rôle principal consiste à apporter un soutien spécialisé aux bureaux nationaux et multi-pays.

À cet effet, en 1995 le processus de Barcelone a lancé un vaste programme de coopération entre 15 États membres de l'Union Européenne et 14 pays du côté sud de la méditerranée. Aussi, cette coopération comporte plusieurs volets de collaboration bilatérale et multilatérale entre ces pays. En 2008, le projet a été relancé sous la nomination « Union pour la Méditerranée » mettant, cette fois-ci, l'accent sur les projets régionaux et sous régionaux en relation directe avec les populations des pays en question. De leur part, les États arabes concernés par ce projet sont principalement ceux de la région du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord (MENA)⁵⁶³.

Dans ce cadre, plusieurs projets de collaboration culturelle ont été élaborés, nous citons ci-dessous les plus importants :

- *Euromed in Culture* : instauré en 2004 par l'Association du Développement Culturel Européen et International (ADCEI)⁵⁶⁴. Il opère ainsi, comme un vaste réseau de coopération culturelle entre les pays de l'UE et de la région MENA avec des activités s'étendant sur :⁵⁶⁵
 - l'organisation de forums artistiques appelés « *Arts Forums* », dont la première édition s'est tenue à Tunis en décembre 2011 et la seconde à Amman en novembre 2012. Cette dernière avait pour principal thème « le changement social et le développement par les arts » ;
 - l'établissement de programmes de mobilité internationale interartistes de la région EUROMED ;
 - l'organisation de rencontres et de débats sur les expériences et les pratiques culturelles des pays des deux rives ;
 - la mise en place d'un observatoire de la culture, de la démocratie et des libertés.

⁵⁶³ UE, *L'Union Pour la Méditerranée (Euromed)*, http://www.eeas.europa.eu/euromed/index_fr.htm, consulté le 23 juillet 2011.

⁵⁶⁴ Depuis le 3 juillet 2009 l'ADCEI bénéficie du statut juridique d'une association française à but non lucratif.

⁵⁶⁵ EUROMEDINCULTURE(s), *Pourquoi le réseau EUROMEDINCULTURE(s)*, http://www.euromedinculture.org/index.php?option=com_content&view=article&id=197&Itemid=1190&lang=fr, consulté le 22 septembre 2012.

- *Euromed Heritage* : ce projet a débuté en 1998 avec de multiples actions liées au patrimoine et un budget total s'élevant à 57 millions d'euros. Aussi, depuis la date de son initiation, le projet a connu cinq étapes majeures :⁵⁶⁶
 - *Euromed Heritage I* (1998-2004) : son premier objectif est de mettre en place un système d'inventaire du patrimoine matériel des pays de la région, mais aussi de faciliter la connexion entre les institutions muséales et les autres organismes opérant dans le secteur culturel ;
 - *Euromed Heritage II* (2002-2007) : son intervention concerne principalement la gestion et le développement du patrimoine dans le but de renforcer les aptitudes des pays méditerranéens tout en attirant l'attention sur l'importance du patrimoine immatériel ;
 - *Euromed Heritage III* (2004-2008) : cette phase constitue une reprise des activités et des objectifs de la première étape du projet. Aussi, elle devait constituer une suite logique et complémentaire à la deuxième phase ;
 - *Euromed Heritage IV* : cette étape est considérée comme novatrice par rapport aux objectifs qui placent la « culture » au cœur du dialogue et de l'intercompréhension entre les pays de la Méditerranée ;
 - *Euromed Heritage V* : il a été inscrit dans le cadre de l'Instrument Européen de Voisinage et de Partenariat (IVEP). Lancée en 2008, cette nouvelle phase compte parmi ces principaux objectifs l'encouragement des populations locales à s'approprier leur patrimoine culturel, mais aussi l'amélioration de la formation et de l'accès à la connaissance dans le domaine du patrimoine culturel.⁵⁶⁷

C. Les stratégies culturelles des pays étrangers dans le monde arabe

Sur le plan historique et géographique, la région arabe a toujours été représentée comme une terre plurielle accueillant différentes cultures. Sous cette perception, à travers leurs stratégies

⁵⁶⁶ EUROMED HERITAGE, *Programme*, <http://www.euromedheritage.net/intern.cfm?menuID=7&submenuID=1>, consulté le 25 mai 2012.

⁵⁶⁷ EUROPEAID, *Coopération régionale: Panorama des programmes et des projets*, Brussel, Commission Européenne, 2008, p. 61.

culturelles les pays arabes accueillent différentes institutions et de multiples organismes culturels étrangers.

De ce fait, selon les chiffres avancés par *Mu'assassat al-Fikr al-a'rabī* (la Fondation de la Pensée Arabe) dans son premier rapport sur le développement culturel dans les pays arabes.⁵⁶⁸ Cette présence étrangère concerne 97 institutions (93 gouvernementales, 3 civiles et une privée). Aussi, selon la même source 59 de ces organismes travaillent au niveau central, contre 31 au niveau local dans les pays où elles sont implantées.

En outre, en se penchant sur la composition administrative de ces établissements, il apparaît que la plupart d'entre elles n'opèrent qu'au niveau central, et seuls 21 organismes culturels étrangers disposent d'un centre et de sections au niveau d'autres villes. En ce qui concerne leur domaine d'activité, il existe à la fois des institutions spécialisées (50) et générales (47). Quant à leurs objectifs, la plupart de ces établissements (soit 91) déclarent avoir un but éducationnel et culturel, les six restants ont principalement des objectifs de développement.⁵⁶⁹

Ce panorama des institutions culturelles étrangères établies dans les pays arabes exprime l'existence d'une diplomatie culturelle dirigée vers les pays arabes. Toutefois, il convient de préciser que seuls 9 États sont réellement présents par leurs activités culturelles, il s'agit des États-Unis, de l'Espagne, de la France, de l'Italie, de l'Allemagne et de la Grande-Bretagne.

Aussi, la présence des pays européens dépasse largement celle des États-Unis (89 contre 8).⁵⁷⁰ Ceci peut s'expliquer par la dissemblance entre les relations qu'entretiennent les pays arabes avec l'Europe d'un côté et l'Amérique d'un autre. Dès lors, il existe une certaine proximité historique et géographique entre le monde arabe et le continent européen, qui s'est renforcée avec la colonisation des principaux pays arabes par les puissances européennes de l'époque.

⁵⁶⁸ Notons que ce recensement des organismes culturels relevé par la Fondation de la Pensée Arabe, date de 2007, les autres rapports qui ont suivi ne contiennent pas de volets spécifiques aux institutions culturelles (étrangères ou nationales) établies dans la région.

⁵⁶⁹ MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A' RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), *Al-taqrīr al- 'arabī al- 'awwal ḥawla al-tanmiyā al- taqāfiyā* (Premier rapport arabe sur le développement culturel), Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe, 2009, p. 666.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

Or, la première relation entre les États-Unis et le monde arabe s'est fondée sur des intérêts purement économiques (découverte et exploitation des énergies fossiles). De cette manière, il n'existe pas de liens historico-culturels entre les deux populations, ce qui a engendré une grande ignorance de la part des Américains (moyens) sur la région, la population ainsi que la culture arabe.⁵⁷¹

2.3. La coopération intersectorielle

Dans ce présent paragraphe, le terme « intersectoriel » désigne particulièrement deux domaines d'intervention : le secteur indépendant ou civil (concernant les associations, les ONG culturelles et la société civile de manière générale), ainsi que le secteur privé (les entreprises).

Ainsi, comme il a été mentionné plus, ce type de coopération et notamment dans la région arabe intéresse de plus en plus les observateurs. Car, pour la majorité des États de la région, l'apparition de la société civile est un élément historique récent. Par conséquent, il est important de connaître la place réelle accordée à ces nouveaux acteurs dans la formulation, mais aussi dans l'exécution des stratégies culturelles.

A. Le secteur indépendant/civil

L'avènement de la société civile en Europe sous sa forme actuelle est estimé vers le début du XIX^e siècle. Parallèlement, l'apparition des premières associations dans le monde arabe remonte à la période s'étendant entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle.

Les historiens considèrent que le mouvement associatif arabe a vu le jour en conséquence au fossé qui s'est creusé entre la société autochtone et les pouvoirs coloniaux. Ainsi, l'Égypte et le Liban ont été les deux premiers pays arabes à connaître une activité associative lors de l'époque de la « *Nahḍat* » (la renaissance) arabe. Ces jeunes regroupements servaient de refuge pour les intellectuels arabes, qui voulaient insuffler une vision réformatrice de l'islam dans leurs sociétés en utilisant des moyens occidentaux, pour créer une élite autochtone

⁵⁷¹ Le contraire n'est pas vrai, car les populations arabes sont particulièrement influencées par la culture américaine à travers les médias, la mondialisation mais aussi l'hégémonie de la culture américaine.

instruite et cultivée⁵⁷². De ce fait, cet objectif a carrément défini la nature de ces associations, qui travaillaient principalement pour l'éducation, l'apprentissage de la langue arabe, mais aussi des bases de la religion, dans le but de retisser les liens entre la nouvelle génération d'indigènes (scolarisés dans des établissements coloniaux) et leur culture d'origine.

Pour ce qui est de la gestion, ces organisations étaient financièrement alimentées par les grandes familles bourgeoises ou fortunées en recourant au système de redistribution des richesses ou d'impôts religieux qui consistait en la *zakāt* (un impôt obligatoire) ou la *sadaqaṭ* (une aumône octroyée d'une manière spontanée et libre). Ce qui a lié pendant des années le paysage associatif arabe à la notion religieuse (et spécifiquement musulmane).

Ensuite, à la veille de l'indépendance, la nature des activités des associations arabes s'est littéralement transformée et s'est dirigée vers de nouveaux concepts comme l'anticolonialisme, la lutte et la libération. Notons aussi que ce changement a à la fois touché les mouvements religieux et laïcs qui avaient à l'époque le même objectif.

De nos jours, le secteur indépendant ou civil est fortement attaché au principe de « gouvernance » ou de « bonne gouvernance ». ⁵⁷³ Aussi, même si cette conception de la gestion publique est critiquée, elle a permis néanmoins aux différentes associations et autres ONG de dépasser le rôle de « solution alternative » en s'imposant comme acteurs majeurs et indispensables au développement économique, social, humain, culturel et politique dans les sociétés. ⁵⁷⁴

Dans le monde arabe, la vie et l'existence du secteur civil sont fortement inhérentes aux rapports qu'il entretient avec les pouvoirs publics. D'abord, cette relation peut être carrément inexistante à cause de l'absence de liberté associative. Elle peut être également dominée par des rapports de force, plaçant chaque association ou organisme non gouvernemental sous le

⁵⁷² BEN-NEFISSA, S., « ONG, gouvernance et développement dans le monde arabe », le Caire, UNESCO, vol.46, 2000.

⁵⁷³ Le concept de « bonne gouvernance » remonte à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Il a été inventé par les experts du Fond Monétaire International (FMI), qui sous l'effet de nouveaux phénomènes mondiaux comme « la mondialisation » ont cherché à intégrer « la politique » d'une manière subtile dans tous les aspects, sociaux, économiques, culturels, humains, ... des pays en développement.

⁵⁷⁴ BEN-NEFISSA, S., « ONG, gouvernance et développement dans le monde arabe », *op. cit.*

contrôle de l'État. Enfin, dans certains pays arabes la société civile et le gouvernement ont réussi à tisser des liens de coopération, allant jusqu'à permettre au secteur indépendant de jouer le rôle de substitut dans certains domaines.

Cependant, quelle est la nature des relations entre les institutions publiques et le secteur civil en matière de politiques culturelles dans le monde arabe ?

L'intégration du concept de la « bonne gouvernance » a été étendue à tous les niveaux de la politique publique, et notamment à la politique culturelle. Par conséquent, les pressions de la société internationale ou encore des sociétés locales ont mis à l'ordre du jour plusieurs sujets tels : la liberté d'expression, la parité des sexes, la valorisation de la diversité culturelle, l'importance du patrimoine culturel, le respect des minorités... etc.

De ce fait, à côté des États qui jouissaient déjà d'une société civile parfaitement active dans le domaine culturel comme le Liban ou l'Égypte. Les pays arabes traditionnellement fermés comme la Syrie ont été obligés de reconsidérer l'importance du secteur indépendant, même si en réalité les ONG et les différentes associations subissent un fort contrôle de l'État, qui a le pouvoir de les dissoudre à n'importe quel moment.⁵⁷⁵

Enfin, pour certains pays de la région, la société civile est considérée comme un phénomène récent qui a toutefois conduit à une explosion du nombre d'associations et d'organisations non gouvernementales créées. C'est le cas de l'Algérie qui après les émeutes d'octobre 1988 avait décidé de reconsidérer la politique de l'État et notamment en matière de libertés civiles. Ce nouveau virage avait pour principal objectif de rompre avec la politique qu'il avait adoptée après son indépendance, en créant une ouverture à de multiples niveaux. D'abord politique, qui imposait l'instauration d'un régime « démocratique » basé sur le multipartisme. Ensuite économique, en passant d'une économie planifiée à une économie de marché. Enfin, cette ouverture intégrait aussi le champ social en encourageant l'apparition d'une presse

⁵⁷⁵YAZJI, R. et KHATIB, R. AL, « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā (Politiques culturelles en Syrie) », *op. cit.*, p. 27.

indépendante, mais aussi de multiples associations et organisations. De cette manière, la loi n° 90-31 du 4 décembre 1990 représente la pierre angulaire de la création de la société civile en Algérie, puisqu'il n'a fallu que quelques années (voire quelques mois) pour que la scène civile s'emplisse d'associations et d'ONG avec des vocations qui allaient des préoccupations quotidiennes des citoyens aux questions politiques⁵⁷⁶. Ce qui était inhabituel dans la région.⁵⁷⁷

Cependant, il est important de noter que même si ce genre d'ouverture sociale semble représenter un point bénéfique pour les pays de la région. En matière de politiques culturelles, un tel élargissement du secteur indépendant peut avoir des répercussions à la fois positives et négatives. Étant donné que d'un côté, les associations et les ONG culturelles jouent parfois le rôle de substitut aux pouvoirs publics en temps de crise. Comme en Égypte lors de la guerre du Golfe en 1991, quand les troupes théâtrales indépendantes ont décidé de se regrouper en association afin de créer le « festival du hasard »⁵⁷⁸, en réponse à l'annulation de la session annuelle du « festival du théâtre expérimental ». Dans d'autres circonstances, la société civile peut être un excellent outil de la décentralisation culturelle, comme le démontre l'expérience marocaine avec son solide réseau d'associations locales et régionales.⁵⁷⁹

D'un autre côté, l'apparition soudaine et dense des associations et des organisations peut créer une sorte de confusion et d'anarchie par rapport à leur nature et à leur domaine d'intervention. Ainsi, la société civile algérienne est représentative de cette situation, car en l'espace de quelques années, le nombre d'associations créées a dépassé les 73 000. Néanmoins, sur le plan effectif, seules quelques associations sont réellement actives et opèrent sur le terrain.⁵⁸⁰

Parallèlement, dans des pays tels le Liban et les territoires Palestiniens le secteur indépendant est largement plus actif et a plus de portée que les autorités publiques. Néanmoins, l'interférence des individus, des groupes ethnico-politiques ainsi que des parties étrangères

⁵⁷⁶ BEN-NEFISSA, S., « ONG, gouvernance et développement dans le monde arabe », *op. cit.*

⁵⁷⁷ En effet, selon Sarah BEN NAFISSA, le domaine d'intervention des associations arabes le plus courant et la charité, la religion et le social.

⁵⁷⁸ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī miṣr (Les politiques culturelles en Égypte) », *op. cit.*, p. 31.

⁵⁷⁹ BEN-NEFISSA, S., « ONG, gouvernance et développement dans le monde arabe », *op. cit.*

⁵⁸⁰ HAJ SLIMANE, B., *La création artistique en Algérie: Histoire et environnement*, Alger, MARSA, 2003, p. 139.

dans la gestion et le financement de ces organismes estompe l'aspect « d'intérêt général », qui est substantiel à tout organisme civil ou indépendant.⁵⁸¹

Enfin, entre ces deux extrémités nous assistons à l'apparition d'un nouveau phénomène en ce qui concerne la création des associations culturelles. En effet, certains pays arabes (surtout les monarchies) ont un secteur civil qui à côté des structures habituelles, est composé de nouveaux organismes créés par une personnalité politique importante. Comme en Syrie, avec la mise en place en 2007 de l'association nommée « le Bureau syrien pour le Développement » qui est présidée par Asmaa AL ASSAD⁵⁸² (la femme du président syrien). Ou encore *Mu'assassat al-Fikr al-a'rabī* (la Fondation de la Pensée Arabe), opérant dans toute la région du monde arabe et présidé par le prince saoudien Khalid AL FAYÇAL...

Ainsi, la création de ce genre d'organismes vise premièrement à donner une certaine image de prestige à la personne concernée (en tant qu'intellectuel ou personne s'intéressant aux domaines culturels). Puis, à dépasser toutes les entraves bureaucratiques et administratives que subissent les autres associations et ONG et enfin capter le maximum de subventions internes et extérieures.

Par conséquent, dans les trois cas il ne peut y avoir de réelle coopération en matière de politiques culturelles entre les autorités publiques et le secteur civil, étant donné que la société civile est soit sous le contrôle de l'État et de ses différentes institutions, ou bien elle sert les intérêts de personnes ou de groupes étrangers.

B. Le secteur privé

Dans le monde arabe, l'immixtion du secteur privé dans les politiques culturelles a toujours suscité une grande méfiance de la part des autorités publiques. Dans la mesure où la stratégie

⁵⁸¹ DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,... 4/4: Acteurs culturels émergents et diversité des populations », Brussel, Association Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, vol.4/4, 2010, p. 2.

⁵⁸² YAZJI, R. et KHATIB, R. AL, « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā (Politiques culturelles en Syrie) », *op. cit.*, p. 23.

culturelle représente l'un des principaux vecteurs de l'idéologie de l'État, ce qui impose la limitation de toute forme d'ingérence.⁵⁸³

Cependant, la forte influence du modèle politico-économique dominant qu'ont connu les pays arabes durant ces dernières années a permis de reconsidérer la place du secteur privé (surtout en tant que financeur) dans les politiques culturelles.

Ainsi, les entreprises privées les plus impliquées dans le financement des projets culturels et artistiques sont généralement les banques, organismes de presses (magazines, revues, journaux...), hôtels, compagnies aériennes ou encore multinationales implantées dans le pays en question.⁵⁸⁴ Toutefois, il est important de souligner que la motivation principale de telles contributions est purement lucrative, car elles s'appuient sur des contrats publicitaires et de représentation commerciale. Par conséquent, la participation financière de ces entreprises ne peut être considérée comme du mécénat, puisque les financements octroyés ne rentrent pas dans le cadre d'aide au secteur culturel qui serait considéré comme une coopération avec les autorités publiques, mais plutôt dans celui de l'investissement productif réduisant la relation entre le secteur privé et le domaine culturel au *sponsoring*.⁵⁸⁵

Outre le rôle de financeur, le secteur privé peut intervenir en qualité de producteur dans l'art et la culture. Dans ces circonstances, on retrouve deux cas de figure dans le monde arabe. Les pays qui enregistrent un important rôle de production et spécialement dans le domaine des industries artistiques. C'est le cas du Liban et de l'Égypte qui s'appuient principalement sur des entreprises de production (cinématographique, théâtrale, musicale...) commercialement orientées vers les branches les plus populaires et les artistes les plus célèbres, pour assurer un

⁵⁸³ Le Maroc représente un cas à part. Puisque le système des *Habūs* (collecte des impôts et des dons) qui était partie intégrante de l'État encourageait les particuliers à devenir mécènes principalement pour des projets de charité ou d'intérêt général (entretien des fontaines, alphabétisation,...). Quant au domaine culturel, il concernait particulièrement les bibliothèques. Ainsi, avec le système des *habūs* il existait une sorte de coopération entre l'État et le secteur privé par le biais d'encouragement à la donation en guise de reversement d'impôt ou d'aumône.

⁵⁸⁴ ALI, N. et HAJAWI, S., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ʿurdun (Politiques culturelles en Jordanie) », *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁵ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-mağrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 40.

certain niveau de prix de leurs produits.⁵⁸⁶ Par conséquent, ce genre de stratégie établit en premier lieu une confusion entre les domaines artistiques et le divertissement, mais favorise aussi la marginalisation (voire la disparition) de certains domaines culturels et projets artistiques qui sont obligés dans de telles situations de se tourner vers les subventions étatiques, l'autofinancement ou encore les aides étrangères.

Ensuite, il y a les pays arabes où la production culturelle à caractère privé n'a pas d'amplitude commerciale importante. Dans ce cas, la relation entre les pouvoirs publics et ce genre de société peut être résumée par le financement (direct ou indirect), le contrôle du contenu et de la qualité du produit, mais aussi la protection légale des produits et des créateurs.

Cependant, il est plus aisé de relever l'aspect coopératif entre ces entreprises (qui ont initialement des objectifs lucratifs) et les autorités publiques lorsque l'État favorise leur promotion et leur visibilité sur le plan national, régional ou international (par le biais de leur participation à différents événements). Et quand de leur part, ces sociétés contribuent au ravinement d'un domaine artistique particulier (comme les éditions musicales *Belda* qui se sont spécialisées dans la musique algérienne traditionnelle), ou encore le maintien et l'encouragement des pratiques et de la participation culturelles.

Enfin, malgré les efforts fournis de part et d'autre en ce qui concerne la coopération publique/privée dans les politiques culturelles, le vide législatif dans l'ensemble des pays arabes représente une entrave principale au développement d'une telle coopération.

Pour clore ce chapitre, depuis leur indépendance les États arabes n'ont cessé d'adapter leurs institutions culturelles aux objectifs de leurs politiques culturelles, mais aussi aux différents changements qui s'opèrent au niveau interne et externe.

Aujourd'hui, la taille du pays et la nature de la population impliquent forcément une restructuration dans les institutions. De cette manière, une forte centralisation dans un pays à petite superficie et une population à majorité urbaine ne pose pas de problèmes d'accessibilité.

⁵⁸⁶ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāʾ fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 32.

Toutefois, dans les cas contraires une concentration des politiques culturelles a d'importantes répercussions sur la vitalité artistique et culturelle du pays, mais aussi sur les problèmes liés à l'égalité et aux droits culturels des citoyens de manière générale.

Dans le cadre des exigences d'un monde globalisé, les États arabes ont opéré à différentes ouvertures économico-sociales expliquant l'envergure et l'impact de la coopération. Cependant, cette dernière s'opère à tous les niveaux d'une manière désarticulée. D'abord au niveau des structures ministérielles concernées par les questions culturelles, on ne retrouve pas de coordination dans les projets ni une délimitation ne précise dans les prérogatives. Par conséquent, les stratégies suivies manquent de précision, ce qui se répercute forcément sur les résultats de la politique culturelle.

Ensuite, nonobstant le rôle grandissant des secteurs civil et privé dans les sociétés arabes, la coopération en matière de politiques culturelles manque souvent d'agencement et d'encadrement. Aussi, dans certaines situations il est impossible de parler de coopération puisqu'il s'agit de relation de domination ou de substitution.

Chapitre 3 : Le cadre financier des politiques culturelles arabes

L'encadrement de la politique culturelle nécessite un processus décisionnel particulier, puisque ses retombées concernent non seulement l'exécution de la stratégie publique en terme de culture, mais aussi la réalisation de ses principaux objectifs.

À ce titre, les pouvoirs publics disposent d'instruments spécifiques, parmi lesquels on retrouve le cadre financier représentant un des plus importants outils. Ce dernier est souvent considéré comme une source d'alimentation indispensable à la fois aux institutions, mais aussi à l'ensemble des intervenants de ce secteur (artistes individuels ou en groupes, troupes artistiques, entreprises culturelles, organisations artistiques, associations...).

Conséquemment, en définissant la stratégie culturelle comme une politique publique, l'État a pour devoir de mettre en place les mécanismes nécessaires pour sa gestion (cadre institutionnel), mais aussi pour son financement.⁵⁸⁷ Néanmoins, avec les multiples crises et les restrictions budgétaires que subissent les organismes culturels, certains professionnels du domaine appellent à la diversification des sources de financement.⁵⁸⁸ Parallèlement, les académiciens et chercheurs dans les différentes disciplines liées à l'art et à la culture soutiennent que les multiples défaillances du marché ainsi que la nature du produit culturel (considéré comme un bien public) imposent une intervention étatique par le biais d'un financement public, afin d'assurer la survie de certains secteurs non commerciaux, mais aussi de garantir l'équité dans la distribution et la diffusion des biens culturels.⁵⁸⁹

Dans les modèles des politiques et des institutions culturelles arabes, l'État constitue dans la majorité des cas le pivot de toute planification ou activité liées aux domaines de l'art et de la

⁵⁸⁷ Comme il a été signalé dans le chapitre précédent, le domaine de l'art et de la culture n'est pas considéré comme un secteur public aux États-Unis.

⁵⁸⁸ LABORATOIRE D'IDÉES FORUM D'AVIGNON, *De la créativité dans les modèles de financement de la culture*, Paris, Forum d'Avignon, 2012.

⁵⁸⁹ ANAND, P., « Financing the provision of global public goods », in *The World Economy*, vol. 27 (février 2004), p. 215.

culture. Par conséquent, c'est principalement les financements publics par le biais des attributions budgétaires qui assurent la survie et le fonctionnement de l'ensemble des institutions culturelles (publiques ou privées) ainsi que l'ensemble des activités artistiques dans le pays. De ce fait, ce présent chapitre a pour objectif d'analyser les différentes affectations financières allouées au secteur de la culture dans la globalité des États arabes, ainsi que les mécanismes décisionnels qui sont à l'origine de ces budgets.

1. Les budgets culturels

Selon G. SAEZ, l'expression « budget public » désigne la somme totale apparaissant dans le projet de loi des finances présenté annuellement au gouvernement (parlement) qui l'adopte ou la modifie.⁵⁹⁰

Selon cette définition, et en considérant la culture tel un secteur de l'État (par l'existence d'une institution ministérielle ou d'un autre organisme public central), le « budget culturel » représenterait alors une section de répartition du budget général du gouvernement. Cependant, l'annexion du terme « culture » apporte une difficulté à la détermination exacte de ce poste budgétaire, car les prérogatives et les domaines couverts par chaque institution responsable des affaires culturelles diffèrent d'un pays à un autre. Ajoutons à cela la distinction entre les ministères de plein exercice et les institutions composées. Ce qui impose une analyse différenciée pour chaque situation.

Parallèlement, le budget public est souvent défini à travers les différentes décisions et stratégies du gouvernement, ainsi

« Le budget quantifie les décisions politiques collectives prises en réponse à une nouvelle information, aux préférences des décideurs ainsi qu'aux institutions qui structurent la manière dont les décisions sont prises. »⁵⁹¹

⁵⁹⁰ SAEZ, G., « Gouvernance culturelle territoriale: les acteurs », *op. cit.*, p. 25.

⁵⁹¹ JONES, B.D., BAUMGARTNER, F., BREUNIG, C., WLEZIEN, C., SOROKA, S. et FOUCAUL, M., « A general empirical law of public budgets: a comparative analysis », in *American Journal of Political Science*, vol. 53 (octobre 2009), n° 4, p. 856.

De cette manière, chaque attribution budgétaire reflète nécessairement les priorités et les stratégies des pouvoirs publics. Ce schéma est parfaitement reproductible en matière de « budget culturel » qui représente un indicateur majeur des objectifs qu'expriment les politiques culturelles.

Conséquemment, l'étude des systèmes de répartition budgétaire instaurés au niveau des institutions culturelles centrales est d'une importance majeure dans l'analyse des priorités de l'État en terme de culture.

1.1. Les différentes répartitions et les déterminants des budgets culturels

Dans l'ensemble des pays du monde, l'annonce du budget général représente un des moments les plus décisifs pour la politique publique de l'État. De cette manière, chaque répartition est important indicateur des différentes priorités et stratégies adoptées par les pouvoirs publics.

Par conséquent, le mécanisme décisionnel engendrant les différentes attributions budgétaires constitue un élément important pour la compréhension de l'intérêt accordé au domaine culturel. Ce qui implique en premier lieu l'analyse des multiples éléments qui déterminent ce choix budgétaire et ensuite ses modes de répartition.

A. Les déterminants du budget culturel

De manière générale, le budget de l'État et sa répartition fait l'objet d'études et d'analyses variées. En matière de politique publique, il existe plusieurs approches qui tentent d'expliquer le processus décisionnel lié aux attributions budgétaires, parmi lesquelles on retrouve des recherches politiques s'appuyant sur des méthodes statistiques complexes.

Néanmoins, pour éviter tout enchevêtrement certains académiciens comme B.D JONES préfèrent fonder leur analyse uniquement sur le mécanisme décisionnel de l'État.⁵⁹² Ainsi, selon cette méthode il existe dans chaque politique étatique un système de délimitation des priorités budgétaires. Ce dernier est d'une grande complexité, car il dépend d'un certain nombre d'éléments comme : la nature des institutions de prise de décision, les préférences des

⁵⁹² *Ibid.*, p. 858.

décideurs publics (qui sont généralement en rapport avec leur famille politique)⁵⁹³ ainsi que les signaux informant sur les changements potentiels de l'environnement interne ou externe. Aussi, ce dernier élément est considéré comme crucial puisqu'au niveau public l'ordre des priorités est souvent établi selon la nature et l'envergure des informations disponibles.⁵⁹⁴

En terme de budgets culturels, l'application d'un tel modèle permettrait d'obtenir plus de visibilité sur la définition octroyée par les responsables publics au secteur de la culture. De ce fait, si l'État s'appuie particulièrement sur le potentiel économique de l'art et de la culture,⁵⁹⁵ son financement serait alors considéré comme un investissement. Ce qui permet de supposer que les budgets alloués aux institutions culturelles seraient en nette augmentation.

Dès lors, une telle méthode d'évaluation s'applique sur un processus décisionnel simple disposant d'informations sûres et exactes. Toutefois, dans la majorité des situations les responsables publics font face à un schéma décisionnel complexe leur offrant un nombre limité d'indicateurs leur permettant d'établir un ordre de priorités dans leurs choix. Ce contexte est généralement lié aux pressions que subissent les dirigeants et qui produisent une accélération dans la prise de décision.

Ainsi, en temps de crise (économique, politique...) la collecte d'information s'opère soit au niveau des secteurs en danger, ou bien encore à celui des secteurs jugés comme potentiellement capables d'atténuer les difficultés. Par conséquent, les secteurs estimés comme « faibles » sont sacrifiés en matière d'attribution budgétaire. Et c'est spécifiquement ce qui a été relevé en Europe, par rapport au secteur culturel qui a subi de lourdes coupes budgétaires en 2012.

De la sorte, la comparaison des budgets culturels européens entre l'année 2011 et 2012 révèle que la plupart des attributions ont connu une nette régression (Grèce -22 %, Italie -16,70 %,

⁵⁹³ On estime par exemple que les gouvernements de gauche en Europe sont plus sensibles aux secteurs sociaux et humains, contrairement aux gouvernements de droite qui se focalisent principalement sur les secteurs commerciaux. Aussi, aux États-Unis les spécialistes estiment que les budgets dédiés au secteur militaire augmentent toujours lors de la montée au pouvoir du parti républicain.

⁵⁹⁴ JONES, B.D., BAUMGARTNER, F., BREUNIG, C., WLEZIEN, C., SOROKA, S. et FOUCAUL, M., « A general empirical law of public budgets: a comparative analysis », *op. cit.*, p. 858.

⁵⁹⁵ En termes de création d'emploi, de génération de revenus, d'exportations, de création d'entreprises,...etc.

Royaume-Uni -7,4 %, Espagne -7,1 %, Pays-Bas -7 %, Irlande -5,1 %, Autriche -0,20 %). Quant aux augmentations, elles sont extrêmement modestes (France +0,38, Allemagne +0,9 % et la Suède + 1,10 %)⁵⁹⁶.

De même, la crise n'est pas le seul élément pouvant influencer le système décisionnel relatif aux budgets publics. Les bouleversements politiques majeurs qui sont souvent associés au changement du gouvernement ou de la majorité ont également un impact majeur sur les différentes attributions budgétaires et spécifiquement pour les secteurs ministériels les moins influents comme la culture. De cette façon, le Portugal représente le cas le plus saisissant. Dans la mesure où la nomination de la droite politique en juin 2011 a provoqué non seulement la désarticulation du ministère de la Culture (il a été remplacé par un Secrétariat d'État mis sous tutelle du premier ministre)⁵⁹⁷, mais elle a réduit d'une manière drastique le budget de cette institution.⁵⁹⁸

Outre ces éléments, le financement culturel est tributaire de plusieurs autres facteurs qui ont fait l'objet de plusieurs études, comme celle publiée dans la revue « *Journal of Cultural Economics* » en 2011 par C. DALLE NOGARE et M.M. GALIZZI, qui supposent l'existence d'une relation entre les dépenses publiques en terme de culture et les variables suivantes :⁵⁹⁹

1 Politiques :

En plus de l'appartenance politique du décideur, sa personnalité peut influencer le financement des arts et de la culture, et en l'occurrence le budget culturel. Le cas étudié par les deux auteurs concerne particulièrement l'échelle locale qui implique la personnalité du maire. Or, cette situation peut être élargie au niveau central, à travers le ministre, qui selon sa proximité et sa sensibilité par rapport au domaine en question (ancien artiste, intellectuel, amateur d'art...) peut faire pression sur le gouvernement pour une augmentation du budget.

⁵⁹⁶ MOREL, S., « L'Europe de la culture au rabot de la rigueur », in *Le Monde*, p. 24- 27.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Même si le budget alloué au Ministère de la Culture portugais a toujours été considéré comme faible (ne dépassant pas les 0,3% du budget général), depuis 2011 les différents spécialistes et professionnels du secteur jugent que le budget attribué est carrément dérisoire.

⁵⁹⁹ DALLE NOGARE, C. et GALIZZI, M.M., « The political economy of cultural spending: evidence from italian cities », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 35 (11 mars 2011), p. 205.

Parfois, c'est des personnalités politiques ou encore des personnes ayant un lien direct avec le gouvernement qui jouent le rôle d'incitateurs. Enfin, l'exposition médiatique de certains projets culturels peut jouer en faveur du budget alloué au secteur et spécialement en période préélectorale.

2 Économiques :

Comme nous l'avons signalé plus haut, la crise a un grand effet sur la politique culturelle, ce qui nous mène à constater que le niveau de la dette publique, le PIB et les revenus nationaux de l'État sont des éléments décisifs lors du processus de prise de décision en matière d'allocations budgétaires.⁶⁰⁰

3 Sociales :

Sur le plan social, la moyenne d'âge de la population peut jouer un rôle dans le processus décisionnel. Dans la mesure où dans un pays démographiquement jeune, le gouvernement est censé investir dans des programmes visant la jeunesse par rapport aux loisirs, au sport et à la culture. Ces projets sont entrepris dans une optique de développement social dans l'objectif d'améliorer la vie sociale et augmenter le bien-être des jeunes citoyens.

De plus, cet aspect social est fortement rattaché au niveau de l'éducation de la population. Ainsi, comme le soutient P. BOURDIEU les goûts et le niveau d'éducation évoluent d'une manière parallèle.⁶⁰¹ En d'autres termes, plus la population est instruite, plus elle sera cultivée et s'intéressera aux questions artistiques. Par conséquent, en tant qu'électeurs, les citoyens ont le pouvoir (dans les systèmes démocratiques) d'influencer les décisions budgétaires concernant le secteur culturel.

4 Spatiales :

Elles sont représentées par l'effet de mimétisme inter voisin, qui est remarquable auprès des communes et localités mitoyennes. Au niveau national, les pays voisins ou appartenant à la même aire géographique sont en constante rivalité en ce qui concerne les projets et les activités culturelles (organisation de salon, festivals...) ce qui se répercute inéluctablement sur les budgets alloués à la culture. Ce phénomène est appelé par les

⁶⁰⁰ KLAMMER, A., PETROVA, L. et MIGNOZA, A., *Financing the art and culture in European Union*, Brussel, UE, 2006, p. 28.

⁶⁰¹ BOURDIEU, P. et DARBEL, A., *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, Paris, Edition de Minuit, 1969, p. 53.

spécialistes « l'effet de contagion » qui est principalement alimenté par une forte politique de médiation ou encore par les déplacements inter citoyens (les voyages vers les pays voisins ou proches).

Enfin, même si les recherches empiriques et statistiques tendent à constater que le budget culturel représente toujours une faible portion du budget général de l'État. Il a parfois tendance à fluctuer sous l'influence de ces éléments.⁶⁰² Néanmoins, il est important de noter que ce genre de variables n'a de réel impact sur les décisions budgétaires, que lorsqu'il existe une interaction entre d'un côté, les décideurs et les citoyens d'un autre.

B. Classification des répartitions budgétaires

Selon le modèle français, il existe deux modes de répartition du budget culturel : ⁶⁰³

1 La répartition par titre

Dans ce modèle, chaque titre d'attribution budgétaire représente un poste de dépense particulier. De manière à distinguer entre les dépenses de fonctionnement (le personnel, les services, les travaux d'entretien, les établissements culturels publics), les niveaux d'intervention (la décentralisation, la subvention centrale et déconcentrée, les commandes artistiques et les acquisitions d'œuvres d'art), l'investissement ou encore la subvention pour l'investissement.⁶⁰⁴

2 La répartition par secteur

Ce mode de répartition s'appuie sur la différenciation entre les domaines artistiques et culturels tels les spectacles vivants, les arts plastiques, la musique, le cinéma, le patrimoine... etc. On peut y trouver aussi le développement culturel ou les actions internationales.

Dès lors, il offre plus de visibilité par rapport aux priorités des pouvoirs publics.⁶⁰⁵

Néanmoins, cette séparation entre les domaines ne permet pas de distinguer entre le

⁶⁰² DALLE NOGARE, C. et GALIZZI, M.M., « The political economy of cultural spending: evidence from Italian cities », *op. cit.*, p. 227.

⁶⁰³ SAEZ, G., « Gouvernance culturelle territoriale: les acteurs », *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰⁴ Notons que ce type de répartition est extrêmement critiqué à cause de son manque de visibilité en matière d'analyse budgétaire (puisque il intègre à la fois l'ensemble des domaines culturels), ajoutons à ceci le fait que les niveaux d'intervention de l'État sont à caractère changeant ce qui se répercute sur les différents postes.

⁶⁰⁵ Cette distinction est très utile pour les analystes et autres chercheurs quant il s'agit d'institutions mixtes (qui ne sont pas de plein exercice). Car, elle permet de distinguer entre les budgets alloués à la culture et au autre domaine d'intervention de l'institution.

financement consacré aux services de gestion et d'administration et celui dédié au travail artistique et culturel.

Pour finir, cette modélisation des déterminants et de la répartition du budget culturel met en évidence une question principale. Quels sont les facteurs d'influence sur les budgets culturels des pays arabes, et comment ces derniers sont-ils affectés ?

1.2. Les budgets culturels arabes

L'étude des budgets alloués au secteur de la culture dans les différents États arabes est une question cruciale pour notre analyse. En effet, d'une part elle désigne la capacité des gouvernements à mobiliser les ressources adéquates pour la gestion de leur politique culturelle. D'une autre part, elle dévoile les objectifs de la politique culturelle à travers les différents postes de répartition du budget culturel.

Cependant, la difficulté de cet exercice réside dans l'absence d'une nomenclature unifiée ou centralisée (au niveau de l'UNESCO, de l'ALECSO ou encore de la Ligue des États Arabes) qui permettrait une étude comparative entre les différents budgets culturels arabes. Par conséquent, la présente recherche s'appuie sur les différentes données officielles présentées par les ministères arabes chargés des questions financières et budgétaires.⁶⁰⁶

Malgré les nombreuses entraves, nous avons tenté de récolter le maximum de données concernant les allocations budgétaires accordées au secteur de la culture (entre 2000 et 2012) par le biais des ressources électroniques mises à disposition par les Ministères des Finances de

⁶⁰⁶ Il est important de signaler qu'une collecte de données effectuée d'une manière individuelle (au niveau de chaque pays) peut limiter l'étude comparative à cause de plusieurs éléments :

- chaque gouvernement à une manière singulière dans la présentation des données et des postes d'attribution ;
- l'archivage des données est très limité au niveau des sites internet des Ministères des finances. Par conséquent il est parfois difficile de remonter à une période antérieure à trois années ;
- pour certains pays, les données sont archivées d'une manière discontinue ou encore sporadique, ce qui entrave l'analyse de l'évolution des budgets culturels à travers la période annoncée ;
- l'absence ou le mauvais fonctionnement des sites internet ministériels (finances ou culture), ou encore l'absence du budget accordé à l'institution culturelle élimine un certain nombre de pays de l'étude comparatives.

chaque État. De ce fait, notre analyse se base sur quatre axes majeurs⁶⁰⁷. D'abord, l'évolution du budget culturel des pays arabes selon une monnaie unifiée. Ensuite, l'estimation de ces budgets culturels à l'égard du budget général, mais aussi par rapport au Produit Intérieur Brut (PIB) de chaque pays, donnant par la suite une comparaison entre les États. Enfin, la part du budget culturel pour chaque habitant est établie, analysée et comparée pour l'ensemble du monde arabe.

A. L'évolution des budgets culturels arabes

Le graphe ci-dessous a été élaboré selon les données recueillies auprès de chaque ministère des finances, il représente l'évolution des budgets culturels des pays arabes de 2000 à 2012. (Annexe 2, p.II).

Afin d'établir une analyse comparative entre les budgets alloués par chaque pays, il est impératif de convertir les sommes affichées en monnaies nationales, en un étalon unique représenté ici par le dollar courant (selon le taux de change du marché de chaque année)⁶⁰⁸. Cette méthode de conversion est souvent critiquée par les différents spécialistes et économistes, qui lui préfèrent une estimation en Parité de Pouvoir d'Achat (dollars PPA)⁶⁰⁹, ayant pour avantage d'éliminer les différences de niveaux de prix dans chaque pays⁶¹⁰.

Néanmoins, dans le contexte de notre étude, il est extrêmement malaisé d'utiliser cette méthode de conversion à cause d'une part, de la particularité du secteur culturel qui contient à la fois des biens et des services échangeables sur le marché international (produits issus de l'industrie culturelle, spectacles vivants...), mais aussi d'autres produits et services non échangeables comme le patrimoine par exemple.

⁶⁰⁷ Notre approche s'inspire vivement de la démarche adoptée par l'Institut de Statistiques de l'UNESCO (ISU), pour le recueil des données mondiales sur l'éducation de 2007, avec quelques différences. (Voir : ISU, *Recueil de données mondiales sur l'éducation 2007: Statistiques comparées sur l'éducation dans le monde*, Montréal, UNESCO-ISU, 2007, p. 8.)

⁶⁰⁸ Les taux de changes utilisés dans notre analyse sont ceux présentés par la Conférence des Nation Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED). (Voir : CNUCED, *Rapport: tendances économiques, taux de change annuel (1970-2012)*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 8 décembre 2012.)

⁶⁰⁹ La Parité de Pouvoir d'Achat (PPA) représente des rapports de prix en monnaie nationale d'un panier de biens et de services identique dans plusieurs pays. Ces taux de change PPA sont souvent utilisés pour des analyses comparatives de niveau de vie ou de PIB au niveau international ou encore au niveau régional. SCHEREYER, P. et KOECHLIN, F., « Parité de pouvoir d'achat: mesure et utilisations », in *Cahiers statistiques OCDE*, (mars 2002), n° 3, p. 2.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

D'une autre part, l'utilisation du dollar PPA implique la comparaison entre deux paniers (représentés dans ce cas par les institutions culturelles)⁶¹¹ de nature et de contenu similaires. Or, dans cet état de fait, la comparaison entre l'institution culturelle publique principale aux États-Unis et celles opérant dans les pays arabes est pratiquement impossible pour diverses raisons. Premièrement, dans les pays arabes les politiques et les institutions culturelles dépendent entièrement du domaine public, contrairement aux États-Unis où le secteur de la culture est considéré comme un domaine relevant des secteurs privé et indépendant.

Deuxièmement, la nature des structures culturelles entre le pays de référence (États-Unis) et l'échantillon étudié (les pays arabes) est complètement différente. Dans le sens où, si la majorité des pays arabes s'est dotée d'une institution ministérielle entièrement financée par l'État. « *The National Endowment for the Arts* » (NEA) quant à lui, est une agence culturelle fédérale partiellement financée par les pouvoirs publics et qui a ses propres activités.⁶¹²

Par conséquent, étant donné que les budgets alloués au NEA ainsi que leur redistribution ne peuvent être comparés à ceux des institutions culturelles arabes⁶¹³, nous nous sommes basés dans notre analyse sur une réévaluation des budgets culturels arabes en dollar courant (selon les taux de change de chaque année).⁶¹⁴

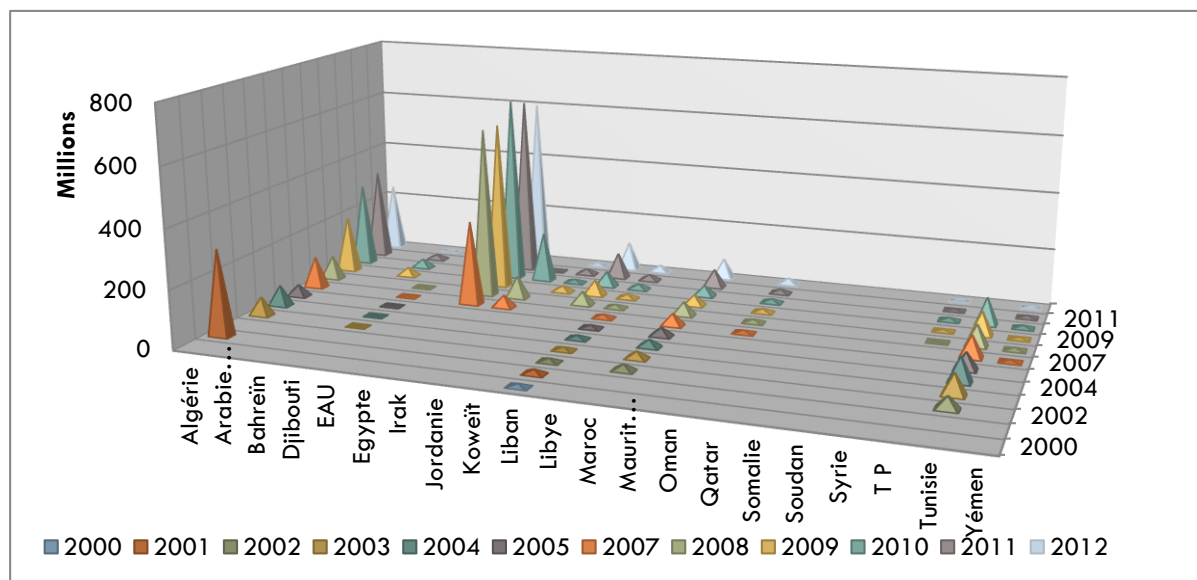
Graphique 2 : L'évolution des budgets culturels arabes entre 2000 et 2012 (dollar courant)

⁶¹¹ Un des paniers (qui sont représentés par les institutions culturelles publiques) doit être américain.

⁶¹² NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, *Ressources, Disciplines*, <http://www.nea.gov/resources/disciplines/index.html>, consulté le 24 novembre 2012.

⁶¹³ OFFICE OF MANAGEMENT AND BUDGET, *Historical Tables: Budget of the US government*, Washington, Executive office of the president of the United States, 2012, p. 275, 281, 287, 294, 302, 310.

⁶¹⁴ D'autres méthodes reposent sur la valeur en dollars constatant, ce qui implique la prise en compte d'une année de référence pour un taux de change constant. Cependant, les données présentées ici ne se présentent pas d'une manière continue durant les années rendant très difficile d'établir une année de référence.



Ainsi le schéma ci-dessus fait ressortir trois groupes de pays :

- 1 **Les grands budgets** : en tête de ce groupe, il y a l'Égypte avec un taux record en 2010 s'élevant à plus de 653 millions de dollars⁶¹⁵. Plus loin, on retrouve l'Algérie qui a enregistré durant la période choisie une importante fluctuation de son budget culturel. Vu qu'en 2001 ce dernier atteint la somme de 297 millions de dollars. À partir de cette année, le budget va connaître une nette régression jusqu'en 2005 où il est estimé à seulement 39 millions de dollars. Puis, il augmente une seconde fois pour atteindre un taux record en 2011 avec plus de 317 millions de dollars. Enfin, l'Irak s'est hissé dans ce groupe grâce à l'important écart entre le budget de 2007 et celui de 2011 (6,5 fois supérieur au premier).⁶¹⁶
- 2 **Les budgets moyens** : il s'agit respectivement du Koweït, de la Tunisie, du Maroc et des Émirats Arabes Unis. Les courbes budgétaires de ces pays sont relativement stables,

⁶¹⁵ En revenant vers le tableau cité en annexe et représentant les budgets culturels en dollar courant, nous constatons que le budget soudanais de 2006 et 2007 est le plus élevé en comparaison avec le reste des pays arabes. Cependant, ces données sont nettement biaisées puisque le poste budgétaire dédié à la culture contient aussi l'information et la communication qui sont deux domaines très importants mais aussi très gloutons en matière de financement public. De ce fait, nous avons décidé de ne pas mettre ces budgets dans le graphe pour éviter que ces chiffres ne faussent notre analyse. (Voir : STATE OF SUDAN, MINISTRY OF FINANCE AND NATIONAL ECONOMY, *Milaffāt al-muwāzanāt* (Dossiers des budgets), <http://www.mof.gov.sd/files/20120126121014737.pdf>, consulté le 12 avril 2012.

⁶¹⁶ REPUBLIC OF IRAQ, MINISTRY OF FINANCE, *Aršīf al-muwāzanāt* (Archives du budget), <http://www.mof.gov.iq/pages/ar/BalanceArchive.aspx>, consulté le 19 octobre 2012.

puisqu'elles ne connaissent pas d'importantes fluctuations. Ainsi, au Maroc⁶¹⁷ comme en Tunisie⁶¹⁸ le plus haut budget est à peine deux fois supérieur au plus faible.

- 3 Les budgets les plus faibles :** nous retrouvons en dernier Bahreïn, la Jordanie, le Liban, Oman, les territoires Palestiniens, le Yémen et Djibouti. Ces pays connaissent une progression très faible de leurs budgets culturels se plaçant très loin derrière les pays du premier groupe.

Même si cette distinction semble exprimer l'importance accordée par les autorités publiques au domaine de la culture. Il est néanmoins important de considérer l'ensemble des données avec une extrême prudence. En effet, dans certaines situations la faiblesse des budgets culturels ne signifie pas forcément une infériorité de la vie ou des activités culturelles du pays par rapport aux autres. C'est le cas du Liban par exemple, où le financement du secteur de la culture et de l'art se fait principalement par le biais de la société civile, des organismes étrangers ou encore du secteur privé. Aussi, dans certaines monarchies du Golfe (le Qatar, le Sultanat d'Oman et les Émirats Arabes Unis), on retrouve plusieurs projets culturels ambitieux et extrêmement coûteux (construction d'infrastructures diverses, investissement dans des centres de formation, organisation d'événements culturels et artistiques multiples...). Cependant, ces derniers bénéficient dans la plupart des cas d'une enveloppe financière qui s'enregistre en dehors du budget global de l'État, sans oublier l'apport financier des personnalités publiques à certains projets et événements.

Enfin, l'analyse comparative entre les budgets culturels annuels des États arabes reste peu concluante (même avec l'utilisation du dollar PPA ou d'autres méthodes) à cause des multiples divergences trouvées au niveau de la présentation des différentes morasses budgétaires. De cette façon, chaque pays procède de manière différente dans la présentation et la répartition à la fois du budget général et culturel.

⁶¹⁷ ROYAUME DU MAROC, MINISTÈRE DES FINANCES, *Budget de l'Etat: Répartition des dépenses du budget général* par administration, http://www.finances.gov.ma/portal/page?_pageid=53,17812975&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté le 9 mai 2012.

⁶¹⁸ RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, *Lois des finances: Les textes*, http://www.portail.finances.gov.tn/ar/accueil_ar.php, consulté le 10 juin 2012.

Le cas égyptien représente l'un des exemples les plus représentatifs. Étant donné qu'au lieu de répartir le budget général en postes ministériels, la nomenclature égyptienne fait ressortir des secteurs administratifs, qui se divisent dans un premier temps en grands groupes (parmi lesquels on retrouve « la culture, la jeunesse et les sports »), puis en sous-secteurs et enfin en divers postes.⁶¹⁹ Néanmoins, dans la majorité des autres pays de la région, le budget culturel est confié dans son intégralité au Ministère de la Culture (ou l'organisme central chargé des affaires culturelles), qui se charge de sa répartition et décide des institutions et autres secteurs d'activités attributaires.

Par conséquent, si l'analyse du budget culturel entre l'Égypte et les autres pays s'effectuait au seul niveau ministériel, le schéma désigné plus haut changerait d'une manière radicale. Par exemple, pour l'année 2010⁶²⁰ les budgets alloués au Ministère de la Culture et au HCC (l'organe exécutif) s'élevaient respectivement à 1 638 562,78 dollars et 18 271 789,39 dollars. De ce fait, en se limitant à ces deux seules institutions le budget culturel égyptien s'élèverait alors à 19 910 352,17 de dollars⁶²¹. Ce qui relèguerait l'Égypte au groupe des budgets culturels les plus faibles. Cependant, il est important de souligner que certains secteurs artistiques et institutions présentés d'une manière indépendante dans la matrice budgétaire égyptienne apparaissent aussi dans les nomenclatures des autres pays arabes, mais d'une manière annexée à l'institution culturelle centrale.⁶²²

B. Budget culturel, budget général et PIB

Les limites de l'étude relative à l'évolution du budget culturel nous mènent à chercher d'autres moyens de comparaison qui s'appuient à présent sur la part des dépenses culturelles par rapport à l'ensemble des autres secteurs, mais aussi à l'économie nationale et plus précisément son Produit Intérieur Brut (PIB).

⁶¹⁹ ARAB REPUBLIC OF EGYPT, MINISTRY OF FINANCE, *Al-mwāzanā' al- 'āma li-al-dawla' (Le budget général de l'Etat)*, <http://www.mof.gov.eg/Arabic/عربى/20%ن%و%ان%ع/pages/mowazna.aspx>, consulté le 25 novembre 2012.

⁶²⁰ ARAB REPUBLIC OF EGYPT, MINISTRY OF FINANCE, *Al-mwāzanā' al- 'āma li-al-dawla' 2009-2010: Al-maṣrūfāt li al-ssanā' al-māliyat bi al-taqṣīm al-waṣīfī' (Le budget général de l'Etat 2009-2010: Dépenses de l'année financière selon la répartition fonctionnelle)*, <http://www.mof.gov.eg/MOFGallerySource/Arabic/Mwazna2009-2010/budget09-10/part1/M-P1-14.pdf>, consulté le 25 novembre 2012.

⁶²¹ Calculés à partir des taux de change désignés par le CNUCED. (Voir : CNUCED, « Rapport: tendances économiques, taux de change annuel (1970-2012) », *op. cit.*)

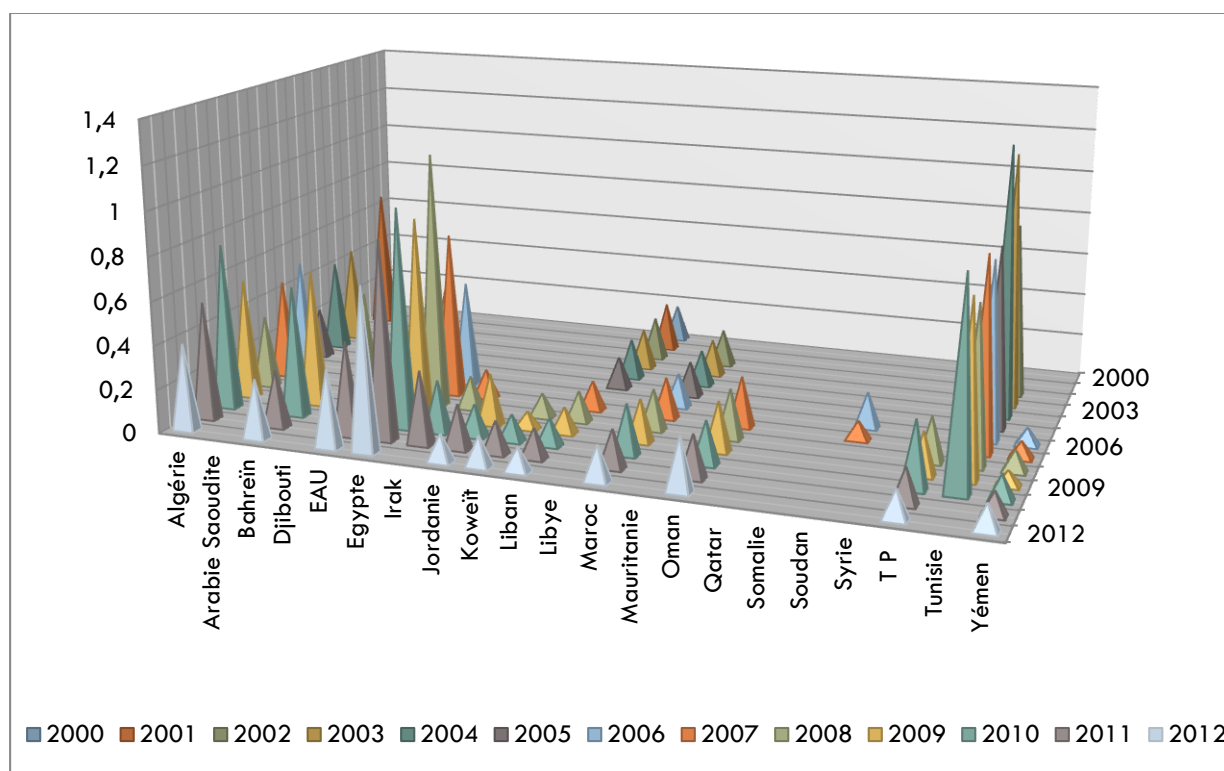
⁶²² La différence entre les deux répartitions réside dans le fait qu'en Égypte c'est le gouvernement qui décide des budgets alloués aux institutions culturelles et autres secteurs artistiques. Quant aux autres pays de la région, cette prérogative est confiée au Ministère de la Culture.

1 La part des dépenses publiques culturelles par rapport aux dépenses publiques globales de l'État

Cette nouvelle approche consiste à considérer la part des budgets culturels comme poste de dépenses des budgets généraux. L'objectif est de faire ressortir l'attention accordée à l'institution culturelle principale comparativement aux autres secteurs de l'État.

Notons qu'un tel rapprochement au niveau des domaines publics, permet de comprendre l'intérêt des décideurs pour « la culture » en tant que poste de dépense. Puisque l'analyse comparative des sommes budgétaires allouées au secteur en question s'est avérée lacunaire.

Graphique 3 : Part du budget culturel par rapport au budget général de l'État entre 2000 et 2012



Le graphique n° 2 révèle que ce changement d'angle de perception bouleverse l'ordre établi dans le schéma précédent. En effet, en comparant les parts des budgets culturels par rapport aux budgets totaux des pays arabes, il ressort de cela que l'Égypte et l'Algérie sont surclassées par la Tunisie, représentant ainsi le pays qui consacre le plus d'argent au secteur de la culture (1,25 % en 2004). (Annexe 3,p.III)

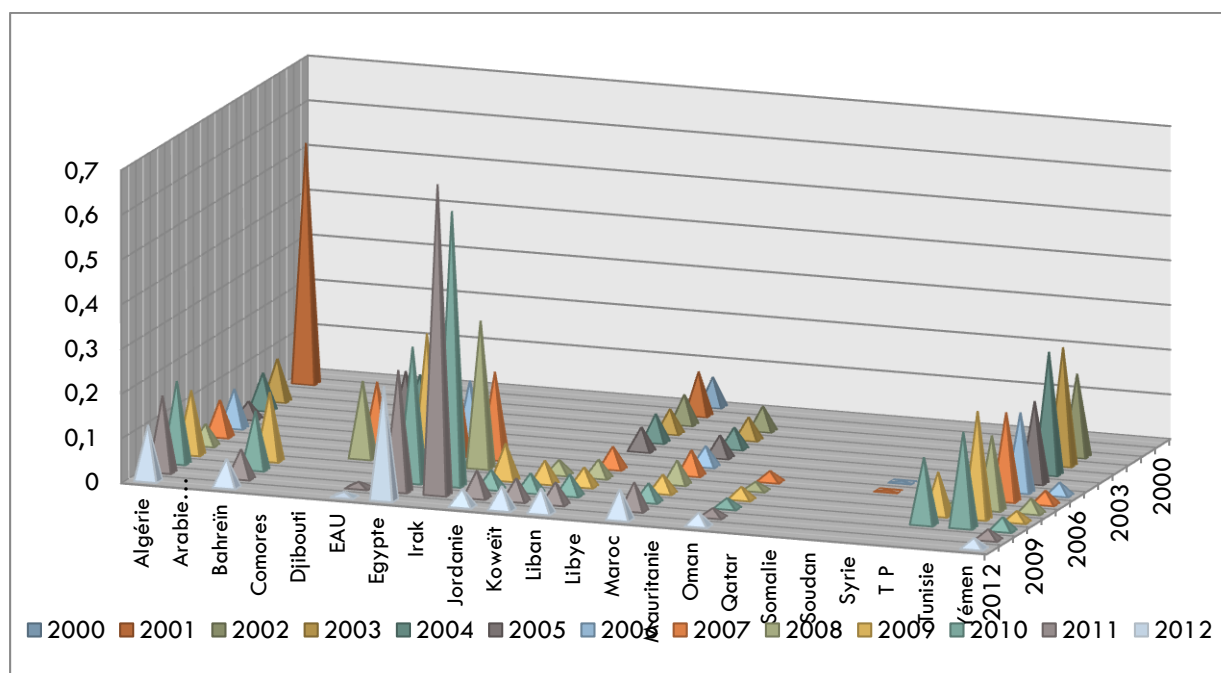
De ce fait, la Tunisie ainsi que l'Égypte sont les deux seuls pays arabes qui durant la période étudiée (2000-2012) ont accordé plus de 1 % de leur budget à la culture.

Ce schéma fait également ressortir certains pays comme Djibouti, qui représentait le plus faible budget culturel de la région, et qui se place à présent dans la catégorie des pays qui consacrent en moyenne entre 0,2 % et 0,5 % de leur budget national au secteur culturel, à côté de l'Algérie, le Bahreïn et les Émirats Arabes Unis, Oman et l'Irak

En dernier lieu se placent le Maroc, la Jordanie, le Liban, le Koweït, les territoires Palestiniens, le Soudan et le Yémen accordant moins de 0,2 % de leur budget au secteur de la culture. (Annexe 3, p.III)

2 La part des dépenses publiques culturelles par rapport au PIB

Graphique 4 : Part du budget culturel par rapport au PIB de l'État



Le graphique n° 3 met en valeur le pourcentage du budget culturel par rapport au PIB⁶²³ de chaque pays. Mais pourquoi comparer le budget culturel au PIB⁶²⁴ ?

Les spécialistes et les économistes estiment que l'étude de la part d'un budget quelconque par rapport au PIB national représente un indicateur révélateur en ce qui concerne l'intérêt des pouvoirs publics à l'égard du secteur en question. Étant donné qu'il exprime en général la portion des richesses nationales consacrées à un domaine donné. (Annexe 5, p.V)

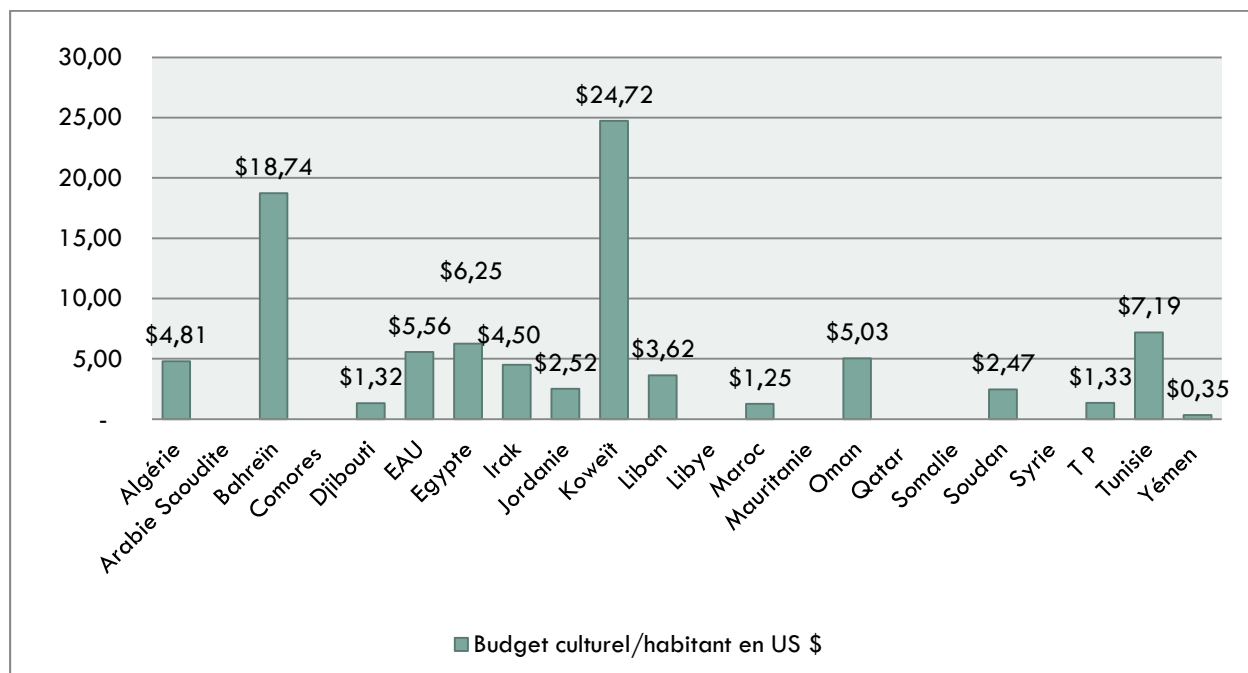
Ainsi, ce schéma met en lumière de nouveaux éléments. Du fait qu'on retrouve les trois plus importants financeurs du secteur culturel, mais sous un ordre différent. Dans cette nouvelle configuration, l'Irak se place à la tête du classement (avec 0,7 % du PIB consacré au secteur de la culture en 2011), suivie par l'Égypte qui en 2008 a accordé 0,36 % de son PIB à la culture. L'Algérie quant à elle, représente un cas atypique puisque la part des richesses nationales consacrée au domaine culturel s'élevait à 0,5 % en 2001. Après cette période, le budget culturel algérien a connu une nette régression jusqu'en 2009, pour remonter une seconde fois, mais d'une manière plus modeste. Enfin, la Tunisie et Djibouti font partie de la catégorie des financeurs moyens dans cette analyse puisque ces deux pays consacrent environ entre 0,1 % et 0,3 % de leur PIB au domaine de la culture.

C. Le budget culturel arabe par habitant

Graphique 5 : Moyenne du budget culturel/habitant (2000-2012)⁶²⁵

⁶²³ CNUCED, *PIB Par catégorie de dépense et valeur ajoutée par branche d'activité économique: annuel (1970-2011)*, <http://unctadstat.unctad.org/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=95>, consulté le 9 novembre 2012.

⁶²⁴ Pour l'année 2012, les chiffres concernant le PIB de chaque pays ont été pris du rapport du FMI. (Voir : FMI, D.M.O. et A.C., *Perspectives économiques régionales: Mise à jour*, Washington, FMI, 2012, p. 11 - 12.)



Après l'étude des dépenses publiques culturelles et leur proportion par rapport au budget général ainsi qu'au PIB. Cette section met en lumière un autre indicateur, qui a pour principal objectif de révéler la relation entre les budgets culturels et le poids démographique de chaque pays.⁶²⁶

Le graphique n° 4 représentant une esquisse de la part moyenne du budget culturel par habitant. Cette dernière est calculée durant la période qui s'étend de 2000 à 2012 et révèle les points suivants.

Premièrement, les citoyens koweïtiens (34 dollars par habitant en 2012) et bahreïnais (25,38 dollars par habitant en 2005)⁶²⁷ qui bénéficient de la plus importante part du budget culturel.

⁶²⁵ Notons que lors de la collecte de données puis de l'analyse, nous avons été obligés de prendre le nombre total de la population, puisque contrairement aux autres secteurs la culture (par ses produits et services) ne concerne pas une catégorie spécifique de personnes (comme l'éducation qui concerne les personnes scolarisées).

⁶²⁶ CNUCED, *Population et main d'œuvre: Population totale, annuelle (1950-2050)*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 11 septembre 2012.

⁶²⁷ Ces deux années sont mises en évidence car elles représentent les années où le ratio budget culturel/habitant était le plus élevé.

Aussi, en moyenne le Koweït⁶²⁸ sont consacrés 25 dollars par habitant, contre 19 dollars par habitant au Bahreïn.⁶²⁹

Plus loin, la Tunisie qui attribue en moyenne plus de 7 dollars de son budget culturel à chaque habitant. Puis, on retrouve les États arabes qui attribuent entre 4 et 6 dollars par habitant représentés en ordre décroissant par l'Égypte, les Émirats Arabes Unis, le Sultanat d'Oman l'Algérie l'Irak et le Liban. Ensuite, nous retrouvons la Jordanie, les Territoires Palestiniens et Djibouti qui consacrent en moyenne entre 1 et 3 dollars par habitant de leur budget culturel. Enfin, en dernier il y a le Yémen qui selon cette même interprétation, consacre moins d'un dollar par citoyen. Par conséquent, la configuration des financements culturels publics change encore une fois en désignant deux nouveaux pays au sommet du classement.

Néanmoins, ces données doivent être prises avec la plus grande précaution. Puisque d'un côté, la valeur de la monnaie locale peut influencer cette évaluation. De ce fait, le *dinar* bahreïni et koweïtien fait partie des monnaies les plus élevées de la région. (Annexe 7, p.VII).

D'un autre côté, le facteur démographique semble se répercuter sur la répartition du budget culturel par rapport à la population. Ainsi, ainsi les petits États de la péninsule arabique sont considérés comme faibles démographiquement s'ils étaient comparés à de grands pays comme l'Égypte, l'Irak ou encore l'Algérie.

Nonobstant ces facteurs, en élargissant la comparaison on constate que la valeur de la monnaie et le nombre de la population n'ont pas la même influence sur la part du budget culturel par habitant dans l'ensemble des pays de la région.

D'abord, la conversion des monnaies nationales en dollars américains⁶³⁰ (Annexe 6, p.VI), ne semble avoir aucune influence sur la part du budget culturel pour chaque habitant, puisqu'on remarque d'importantes divergences entre des pays portant les mêmes caractéristiques tels

⁶²⁸ STATE OF KUWAIT, MINISTRY OF FINANCE, *Muğaz al-hisāb al-ḥitāmī li-l-idārat al-māliyā li-l-ddawlat* (Récapitulatif du compte final de la gestion financière de l'État), <http://www.mof.gov.kw/FinancialData/FinalAccountReport2.aspx#>, consulté le 13 avril 2012.

⁶²⁹ KINGDOM OF BAHREIN, MINISTRY OF FINANCE, *State Budget Archives*, <http://www.mof.gov.bh/Categorylist.asp?cType=budget>, consulté le 13 avril 2012.

⁶³⁰ CNUCED, « Rapport: tendances économiques, taux de change annuel (1970-2012) », *op. cit.*

Oman, la Jordanie, le Koweït et le Bahreïn. Dans ce cas, une estimation des budgets culturels en Parité de Pouvoir d'Achat (PPA) aurait pu éliminer ce genre de distorsions, mais n'aurait pas pu expliquer l'ampleur de ces différences.

Ensuite, il est certain que le poids démographique de ces petites monarchies ne peut égaler celui des grands pays de la région. Mais là encore, l'impact de la démographie sur la part du budget par habitant ne peut se confirmer dans le cas d'Oman, qui compte un nombre d'habitants à peu près similaires à celui du Koweït.⁶³¹ Aussi, dans cette même optique, Djibouti serait mieux classé étant donné qu'il représente le pays le moins peuplé de la région (923 000 d'habitants, en 2012). (Annexe 7, p.VII).

Pour finir, même si la part du budget culturel par rapport aux allocations des autres secteurs, à la richesse économique ou encore au poids démographique de l'État, représente des éléments explicatifs pour l'intérêt que portent les pouvoirs publics au domaine de l'art et de la culture. Ils ne peuvent toutefois justifier ni expliquer les objectifs des politiques culturelles arabes à travers le mécanisme de la redistribution budgétaire. Pour ce fait, il est important de revenir au processus décisionnel et de l'intégrer dans cette analyse.

2. Le processus décisionnel relatif au financement du secteur culturel

Après avoir servi à une analyse comparative entre les budgets alloués au secteur de la culture (principalement aux institutions publiques centrales) dans la région arabe, les données précédemment récoltées constituent à présent un moyen servant à examiner le mécanisme pilotant la prise de décision concernant le financement culturel public, mais aussi les différentes tendances des politiques culturelles arabes.

Dans ce sens, il existe plusieurs recherches politiques qui s'appuient sur les finances publiques, à travers le budget général de l'État ou encore ses différentes attributions pour expliciter les choix politiques, économiques et même sociaux des décideurs politiques.

⁶³¹ CNUCED, « Population et main d'œuvre: Population totale, annuelle (1950-2050) », *op. cit.*

Corolairement, notre présente analyse s'appuie particulièrement sur ce cadre théorique pour tenter de mettre en évidence la relation entre le financement public du secteur de la culture, ses différentes répartitions ainsi que les objectifs de la politique culturelle dans les pays arabes.

2.1. Décisions politiques et évolution du budget culturel

Le dispositif décisionnel représente un élément crucial dans le domaine des finances publiques. Néanmoins, il se distingue par une forte complexité, qui est accentuée par de multiples facteurs endogènes et exogènes, engendrant diverses analyses et interprétations (économiques, politiques, financières...).

De cette manière, en considérant la politique culturelle comme une composante de la politique publique, il serait alors logique de s'appuyer sur certaines approches politiques pour essayer d'expliquer les décisions des pouvoirs publics arabes par rapport à la budgétisation culturelle.

A. Approche théorique de l'évolution des budgets

On retrouve trois principaux axes théoriques expliquant l'évolution des budgets, ces derniers mettent en lumière les facteurs d'influence sur les comportements et les choix des décideurs en termes de dépenses publiques.

1 La théorie politico-économique : elle s'appuie principalement sur la relation que peut avoir l'évolution d'un budget par rapport aux périodes d'élection dans un pays particulier. De telle sorte que le calendrier électoral produit des répercussions sur les dispositions budgétaires de deux sortes.

Premièrement, ce que K.A. SCHULTZ appelle « les cycles politico-économiques opportunistes »⁶³², qui engagent les gouvernements à prendre des décisions budgétaires inusuelles pour gagner la sympathie de l'opinion publique et grimper dans les sondages.

⁶³² BAUMGARTNER, F., FOUCAUL, M. et ABEL, F., *Incrémentalisme et ponctuations budgétaires : Analyse comparée de quatre niveaux administratifs en France.*, http://ses.telecom-paristech.fr/francois/publications/Publications/Articles%20de%20Livres/Chapitre_livre_bezes.pdf, consulté le 9 février 2012.

Deuxièmement, comme il a été précédemment souligné la couleur ou la tendance politique peut vivement influencer le choix des priorités en ce qui concerne les attributions budgétaires.

Cependant, ce modèle ne peut être appliqué que dans un cadre limité. En effet, cette théorie se cantonne spécifiquement aux périodes électorales. Or, les décisions budgétaires se font annuellement et souvent en dehors des périodes d'élection. Ajoutons à ceci, le fait que cette conceptualisation impose l'existence d'un système politique démocratique, ce qui exclurait l'ensemble des pays disposant (ou non) d'un faible système électoral ainsi qu'une opposition et une opinion publique marginalisées.

2 La théorie de l'incrémentalisme budgétaire : elle a été identifiée par D.D WILDAVSKY en 1966, qui la décrit comme des ;

« Régularités dans le taux de variation annuel pour une catégorie budgétaire et proche des niveaux existants. »⁶³³

Cette définition suppose une régularité marquée par l'absence ou la faiblesse des changements dans l'évolution des dépenses publiques d'une année à une autre. De ce fait, les études empiriques mettant en application cette théorie révèlent que, l'incrémentalisme suppose une négligence des bases budgétaires par les pouvoirs publics, des modifications à peine décelables et un processus décisionnel d'une extrême simplicité. Aussi, sur le plan pratique cette théorie a pour effet d'écarter les multiples changements sociaux qui surgiraient d'une manière fréquente (en dehors des périodes de crise ou d'élection).

Notons également qu'un système décisionnel simple implique une séparation totale entre la décision budgétaire et le processus politique, ce qui est usuellement improbable. Étant donné que le choix budgétaire dépend initialement de l'information et de son implication dans l'ensemble des décisions publiques. Dès lors, cette conceptualisation nommée également « loi normale » ou « loi gaussienne » exprime une lourdeur bureaucratique et administrative expliquée par la réticence des décideurs aux fortes variations dans les budgets.

Enfin, l'incrémentalisme exige aussi une totale rationalité des acteurs publics et une disponibilité totale de l'information⁶³⁴, leur permettant d'avoir la capacité de faire face

⁶³³BAUMGARTNER, F., FOUCAUL, M. et ABEL, F., « L'incrémentalisme et les ponctuations budgétaires en France », in *Gouverner (par) les Finances publique*, Paris, Presses de Sciences PO, 2011, p. 303.

aux différents problèmes (complexité du processus décisionnel, changements...), sans pour autant procéder à de grands changements dans leurs décisions budgétaires.

3 La théorie de l'équilibre ponctué : elle admet l'existence de périodes d'évolution budgétaires relativement stables, mais marquées en même temps, par des mouvements d'une large ampleur. En d'autres termes, il existe des périodes d'incrémentalisme, qui sont toutefois ponctuées par un important changement (en hausse ou en baisse) appelé par BAUMGARTNER et JONES « distribution *leptokurtique* »⁶³⁵. Ainsi, cette dernière conception met en exergue un certain nombre de points. D'abord, l'influence institutionnelle qui implique un processus politico-administratif dans la prise de décision budgétaire. Ensuite, la relation entre le gouvernement et l'information⁶³⁶.

Ce dernier point nous incite à reconsidérer le rôle de l'information et de son traitement, ainsi que le niveau de rationalité des pouvoirs publics.

Herbert SIMON lie les deux éléments en considérant que cognitivement, les individus ainsi que les gouvernements ne peuvent être tout à fait rationnels. Cependant, pour prendre des décisions, ils sont obligés de hiérarchiser leurs priorités. En ce qui concerne les dépenses publiques, cet ordre des priorités dépend particulièrement des tendances et des penchants des différents gouvernements, de l'influence des institutions (par exemple, un État disposant d'un fort et influent ministère de la Défense s'impose en matière de préférences budgétaires envers les questions de sécurité), du niveau de l'information, ainsi que de certains groupes d'intérêt et parfois de l'opinion publique.

Pour finir, en élargissant l'étude des dispositifs budgétaires sur l'ensemble des pays du monde (en dépassant la considération unique des pays occidentaux disposant d'un système électoral, d'une information disponible et d'une opinion publique active) le troisième modèle semble le plus approprié. Toutefois, comment appliquer ces cadres théoriques d'une part sur les pays arabes qui sont à la fois convergeant et divergeant et d'une autre sur leurs budgets culturels ?

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁶³⁶ BAUMGARTNER, F.R. et JONES, B.D., « From there to here: Punctuated equilibrium to the general punctuation thesis to a theory of government information processing », in *Policy Studies Journal*, vol. 40 (janvier 2012), n° 01, p. 5.

B. Les théories budgétaires et le financement public de la culture dans les pays arabes

Après avoir démontré les limites et les différentes contraintes d'une analyse basée uniquement sur les taux des budgets culturels, leur proportion par rapport au budget global et au PIB, mais aussi leur distribution sur le nombre d'habitants. Nous essayons à présent de trouver des explications à ces budgets par le biais du système décisionnel qui les a engendrés. Pour ce fait, le cadre théorique établi ci-dessus nous aide dans un premier temps à interpréter l'évolution des budgets culturels dans le monde arabe. Puis, en second lieu, nous tentons de comprendre le processus de prise de décision en matière de financement public du secteur de la culture.

Le tableau ci-dessus représente l'évolution des budgets culturels arabes entre 2000 et 2012⁶³⁷. Les pays qui y figurent sont ceux qui ont fourni une base de données budgétaire présentée d'une manière continue (au moins quatre années consécutives).

Tableau 2 : Les changements de quelques budgets culturels arabes entre 2000 et 2012

	2000- 2001	2001- 2002	2002- 2003	2003- 2004	2004- 2005	2005- 2006	2006- 2007	2007- 2008	2008- 2009	2009- 2010	2010- 2011	2011- 2012
Algérie	10,16	-43,61	153,28	8,68	-25,77	141,72	47,44	9,26	-24,72
Bahreïn	1,27	-42,50	00
Égypte	83,45	102,21	-0,91	11,07	-3,77	-4,54
Jordanie	-43,96	59,87	-33,10
Koweït	14,49	-3,00	71,14	11,69
Liban	52,25	-25,62	-14,20	26,73	-14,48	-2,97	22,19	24,41	10,84	16,93
Maroc	12,22	7,14	9,93	1,15	41,02	11,54	-20,44	1,46	68,06	11,75
Oman	17,10	11,85	-0,02	8,79	58,99
Tunisie	69,23	17,84	-30,69	3,27	-3,28	11,62	13,98
Yémen	17,77	30,07	-26,97	57,11	-17,65	-1,43

⁶³⁷ Cette évolution annuelle est calculée à partir des budgets culturels des pays arabes (Voir annexe) selon la formule suivante : $E_n = [(B_{n+1} - B_n)/B_n] \times 100$

E_n : représente l'évolution du budget culturel entre l'année n et $n+1$.

B_n : est le budget culturel de l'année n .

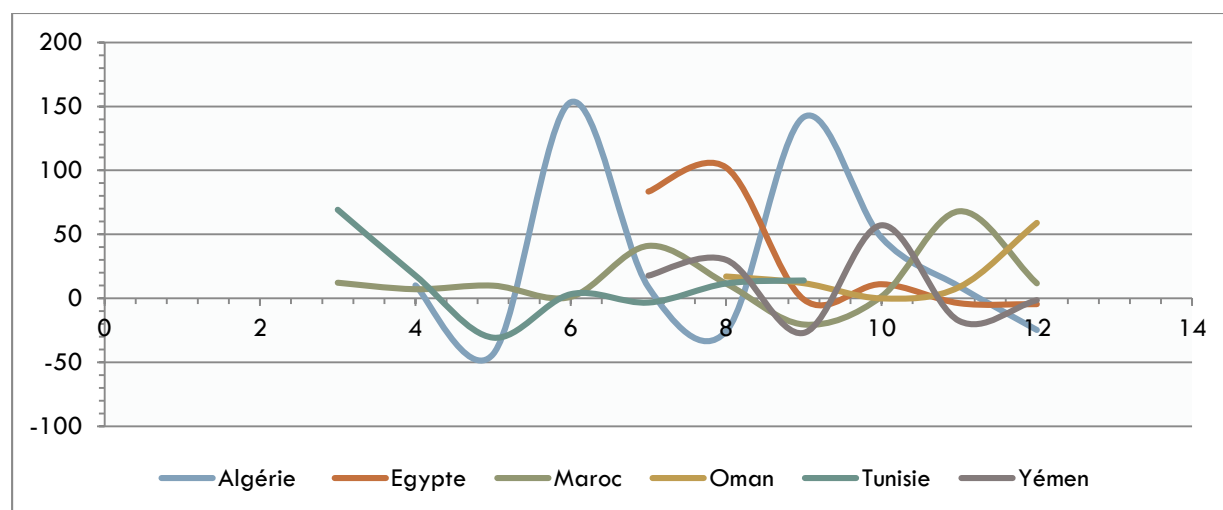
B_{n+1} : est le budget culturel de l'année $n+1$.

Un parcours rapide de ce tableau révèle qu'aucun des pays mentionnés ne représente une évolution budgétaire incrémentale fluctuant dans une limite de changement entre (-5 % et +5 %).⁶³⁸ Aussi, en respectant cette délimitation, il est évident que les pays arabes pris en échantillon présentent une situation en contradiction avec une distribution *leptokurtique*.

En d'autres termes, au lieu d'avoir de longues périodes de stabilité ponctuées par un changement important, mais court, la plupart des États arabes enregistrent de longues phases de grandes fluctuations marquées par une brève phase de stabilité. L'Algérie de son côté fait office d'exception puisque durant toute la période étudiée elle n'a connu que d'importantes fluctuations dépassant largement les limites désignées par la théorie de l'équilibre ponctué.

Néanmoins, en présentant ces chiffres sous forme de courbes, la comparaison entre les différents changements dans les budgets culturels arabes est plus facile à établir.

Graphique 6 : Évolution des budgets culturels de quelques pays arabes entre 2000 et 2012



⁶³⁸ BAUMGARTNER, F., FOUCAUL, M. et ABEL, F., « L'incrémentalisme et les ponctuations budgétaires en France », *op. cit.*, p. 304.

Le graphique n° 5 présente l'évolution des budgets culturels de six pays arabes,⁶³⁹ à travers laquelle on remarque des courbes éminemment fluctuantes. De ce fait, aucun de ces budgets ne présente une évolution « normale » ou « gaussienne » évoluant d'une manière *leptokurtique* (entre -5 % et +5 %).

Par ailleurs, il ressort de ce schéma deux groupes de pays. Premièrement, des pays présentant des périodes de variabilité de grande ampleur, qui sont marquées par des *kurtosis* (paroxysme) très élevés (dépassant les 100 %), comme pour l'Algérie entre 2005-2006 et 2008-2009, ou encore l'Égypte pour la période 2007-2008. Ensuite, il y a le reste des pays (Yémen, Tunisie, Oman et Maroc) qui présentent des *kurtosis* plus ou moins moyens.

Dès lors, considérées sous un angle différent, les courbes ci-dessus circonscrivent des périodes de stabilité (avec des *kurtosis* aplatis) se situant entre -50 % et +50 %. Dans ces circonstances, il est possible de déceler chez certains pays une évolution *leptokurtique* du budget culturel avec des phases de stabilité ponctuées par d'importants pics.⁶⁴⁰

Considérée sous cet aspect, l'évolution des budgets culturels arabes concorde aux conclusions de certains chercheurs comme BAUMGARTNER ou FOUCAULT. Ainsi, en appliquant ce paradigme sur le système budgétaire américain et européen, ces deux chercheurs ont constaté que l'incrémentalisme ne représentait qu'une courte phase des développements budgétaires, puisque ces derniers obéissaient généralement à la loi de l'équilibre ponctué.

Néanmoins dans le présent cas, comment peut-on expliquer les différences de fluctuation entre les budgets culturels arabes ? Sont-elles liées à l'information, au processus politique, à la rationalité des décideurs ou encore à d'autres éléments ?

⁶³⁹ Le choix de ces pays s'est fait par rapport à la disponibilité des données. Par conséquent, seuls les États affichant des chiffres de manière continue sur une période s'étendant à plus de trois années consécutives apparaissent.

⁶⁴⁰ Cependant, si nous prenions chaque pays à part les résultats ne seront plus les mêmes, car nous verrions moins de période d'incrémentalisme et plus de distribution *leptokurtique*. Ainsi, un schéma regroupant plusieurs pays permet de retracer les limites de la stabilité et d'obtenir ainsi des courbes correspondant aux théories précédemment citées.

Cette distribution marquée par des changements de grande ampleur, très visible en Algérie et en Égypte peut s'expliquer selon l'interprétation politique des budgets publics de deux manières. Soit par l'influence de l'institution concernée (en l'occurrence le ministère de la Culture) sur les décisions budgétaires, ou encore par le manque d'informations disponibles auprès des décideurs publics.

En ce qui concerne le premier point, en Algérie comme en Égypte le Ministère de la Culture joue un rôle prépondérant dans la politique gouvernementale. Pour le cas algérien, dès l'annonce de la sortie de crise politique qu'a traversée le pays durant plus de dix ans, cette institution a été chargée de restaurer l'image de marque du pays aux niveaux interne et externe. De sa part, le Ministère de la Culture égyptien est considéré comme la première institution publique culturelle établie dans le monde arabe (1958).⁶⁴¹ Aussi, à côté des fonctions importantes ou du prestige de ces institutions, la personnalité de leurs responsables (ministre)⁶⁴² joue un rôle non négligeable dans l'influence de cette institution auprès du système décisionnel du gouvernement.

Pour ce qui est de la disponibilité et du traitement de l'information. Dans ces deux cas, on pourrait supposer que les pics budgétaires enregistrés pourraient correspondre à un évènement culturel inhabituel (donc une carence dans l'information), traité avec une augmentation importante du budget culturel. Ainsi, cette hypothèse se vérifie amplement, puisque les *kurtosis* les plus élevés coïncident en Algérie avec l'organisation de l'évènement « Alger capitale de la culture arabe » en 2007⁶⁴³ et du festival panafricain en 2009. De même pour

⁶⁴¹ UNESCO, *Egypte, place de l'artiste*, http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_355341AFEE56BE3C505BBD3E47F19644A5ED0000/filena_me/Egypte.pdf, consulté le 27 mai 2011.

⁶⁴² Khalida TOUMI, ministre de la culture en Algérie depuis 1999 est la première femme en Algérie à diriger cette institution, elle était au paravent l'une des figures de l'opposition algérienne. En Égypte sous le président MOUBARK, Farouk HOSNI a été le ministre de la culture le plus populaire. D'abord parce qu'il était très proche du cercle présidentiel, ensuite par sa vocation puisqu'il n'est pas un simple bureaucrate mais était d'abord artiste peintre. Enfin, les nombreux projets qu'il a instigués et les affaires de corruption dans lesquelles il était impliqué, lui ont valu d'être constamment sous les projecteurs des médias.

⁶⁴³ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Alger Capitale de la Culture arabe 2007: Programme du Comité National*, http://www.m-culture.gov.dz/mc2/alger_2007fr_fr.pdf, consulté le 1 décembre 2012.

l'Égypte qui a annoncé en 2006 un soulèvement de fonds spéciaux pour l'organisation des festivités pour « Biennale du Caire ». ⁶⁴⁴

Enfin, ces déploiements budgétaires spéciaux sont souvent considérés comme excentriques ou excessifs à cause des bilans escomptés par ce genre de manifestations, qui sont au mieux mitigés ou bien encore jugés comme catastrophiques par les spécialistes et aussi par l'opinion publique. Par conséquent, ces dispositions peuvent être interprétées comme une irrationalité de la part des décideurs publics et un manque d'information en ce qui concerne les réelles priorités du secteur.

Néanmoins, les schémas plus stables des autres États signifient-ils alors l'existence d'un niveau de rationalité et une maîtrise de l'information supérieurs ?

Nonobstant que les conclusions pour les cas algérien et égyptien semblent vérifiables. Pour les autres pays étudiés, la situation n'est pas si évidente. En effet, comme il a été souligné l'ensemble des courbes ne présente pas d'évolution *leptokurtique* réelle, puisque les changements s'effectuent au-delà de la limite précisée. Ajoutons à cela, l'absence d'un incrémentalisme absolu, où l'on pourrait supposer la rationalité des décideurs.

Cependant, la stabilité de certains budgets pourrait être explicitée par certains facteurs qui seraient liés au niveau de décentralisation du budget culturel. Dans la mesure où, appliquées à l'échelle locale, les théories précédentes révèlent une ponctuation budgétaire moins importante, grâce à la circulation de l'information qui s'opère d'une manière plus fluide, permettant une détermination précise des besoins locaux. ⁶⁴⁵

Ipso facto, l'appareil décisionnel décentralisé dispose de renseignements plus précis en ce qui concerne les besoins de la région ou de la localité, ce qui facilite la hiérarchisation des choix et des priorités. Cette conjoncture peut expliquer la stabilité de l'évolution budgétaire au

⁶⁴⁴ UNESCO, « Égypte, place de l'artiste », *op. cit.*

⁶⁴⁵ BAUMGARTNER, F., FOUCAUL, M. et ABEL, F., « L'incrémentalisme et les ponctuations budgétaires en France », *op. cit.*, p. 319.

Maroc qui présente des courbes plus gaussiennes (arrondies) en comparaison avec les autres pays. Aussi, ce schéma se recoupe avec la politique culturelle marocaine qui vise une décentralisation au niveau décisionnel.

Par ailleurs, l'analyse de cette courbe par le biais du calendrier électoral se présente d'une manière problématique. Du fait que jusqu'en 2011, il n'existait aucune alternance dans les pouvoirs arabes.⁶⁴⁶

En ce qui concerne le secteur culturel, le virage qu'a pris le gouvernement égyptien dès les années 1970, consistant à abandonner les grands projets intellectuels et culturels qui nécessiteraient d'importants investissements en terme d'éducation et de formation, pour se tourner vers une production artistique plus lucrative (industries culturelles et tourisme) a longtemps représenté le cœur des discordes répétées entre l'État et les Frères Musulmans⁶⁴⁷ au sujet des politiques culturelles.⁶⁴⁸

Aujourd'hui, il serait intéressant d'étudier les nouvelles tendances du budget culturel dans des pays telles l'Égypte, Tunisie ou encore la Libye qui connaissent une « rupture » avec les anciens régimes. Plusieurs observateurs (journalistes, artistes...) tirent la sonnette d'alarme sur l'opposition de ces courants religieux à l'épanouissement des arts et de la culture. Toutefois, d'une manière empirique il n'existe pas encore d'outils permettant de faire des comparaisons entre les deux périodes ni de constater le réel impact de la tendance politique sur les dépenses publiques consacrées à l'art et à la culture.

Enfin, dans plusieurs pays arabes les médias ainsi que l'opinion publique n'ont pratiquement aucun poids sur les décisions relatives au financement du secteur culturel. L'explication tient du fait que d'un côté, les médias sont sous le contrôle de l'État. D'un autre côté, l'opinion

⁶⁴⁶ En ce qui concerne le Liban, si la diversité ethnique, culturelle et religieuse du pays pourrait nous faire croire à une harmonie sociale. En matière de politique, le consensus décidé sur la structure du gouvernement qui impose la religion (et donc le courant politico-idéologique) du président, du premier ministre ainsi que du président du parlement fait planer une sorte d'ambiguïté quant à l'identification et au rôle de l'opposition.

⁶⁴⁷ Ce parti politique religieux réclamait et revendiquait un retour aux valeurs fondamentales de l'art à travers la culture islamique.

⁶⁴⁸ UNESCO, « Égypte, place de l'artiste », *op. cit.*

publique trouve les sujets de budgétisation trop techniques, et estime en même temps que la question culturelle ne constitue pas une priorité face aux nombreux problèmes et défis qui comporteraient un caractère plus urgent comme la pauvreté, le chômage, la corruption, la santé, l'éducation... Par conséquent, on retrouve une sorte de « consensus permissif » permettant au gouvernement d'imposer ses décisions en matière de budgets culturels.

2.2. Les politiques culturelles arabes et l'affectation du budget

D'une manière générale, l'étude de la distribution budgétaire offre peu de visibilité en matière de distinction entre les différents objectifs de la politique culturelle. De ce fait, certains spécialistes comme D. THROSBY se basent sur une étude de rapprochement entre les retombées qualitatives et quantitatives, ou encore entre le financement du secteur culturel non lucratif, et le secteur commercial en relevant toutefois un certain nombre de difficultés.⁶⁴⁹

La difficulté de cet exercice est littéralement décuplée dans l'étude des budgets culturels arabes. Car dans la plupart des situations, on retrouve rarement des nomenclatures budgétaires assez détaillées laissant apparaître les secteurs ou les organismes bénéficiaires. Néanmoins, nous nous appuyons sur cette présente section sur les morasses disponibles pour détecter en premier lieu les différents postes d'affectation budgétaire, et tenter dans un second d'analyser la liste des priorités établies par les pays désignés.

A. Les morasses de distribution du budget culturel

Pour commencer, il est important de noter qu'en raison de l'insuffisance de données précises, nous avons canalisé notre recherche sur les nomenclatures les plus récentes, présentées par les pouvoirs publics de chaque pays étudié. Ainsi, ce premier défrichage a permis d'identifier quatre répartitions plus ou moins détaillées. Cependant, il est impératif de souligner que les postes de distribution sont présentés d'une manière singulière pour chaque État.

⁶⁴⁹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 66.

Le gouvernement algérien par exemple divise les dépenses culturelles en quatre postes.⁶⁵⁰ D'abord, les dépenses administratives, qui sont principalement liées à la gestion de l'institution ministérielle. Ensuite, on retrouve des dépenses sous forme de subventions dirigées vers divers secteurs parmi lesquels nous retrouvons : la formation artistique, la lecture publique et le patrimoine. Puis, on y retrouve un poste qui concerne les administrations culturelles, englobant à la fois des organismes sous tutelle (à caractère administratif, juridique ou artistique), et d'autres institutions chargées de l'organisation des manifestations culturelles.

De plus, la distribution du budget culturel algérien englobe également des structures culturelles décentralisées (chargées principalement de la gestion et de l'administration au niveau déconcentré). Enfin, on retrouve une affectation singulière relative à l'organisation d'évènements culturels aux niveaux central et local. (Annexe 9, p.IX)

En ce qui concerne l'Égypte, l'allocation du budget général se faisait autrefois à travers quinze secteurs distincts. Depuis quelques années, les autorités ont décidé de restreindre ces secteurs en les fusionnant pour obtenir dix principaux secteurs. Cette manœuvre a eu pour effet de jeter une ambiguïté supplémentaire sur les différents postes de dépense. (Annexe 10, p.XI)

Dans ces circonstances, le secteur de la culture apparaît conjointement avec celui de la jeunesse et des affaires religieuses. Aussi, face à ce changement, les spécialistes des affaires financières, mais aussi culturelles (non gouvernementaux) considèrent que ces nouvelles nominations sont très peu représentatives. De même, ils jugent qu'elles servent principalement à couvrir certains abus et dépenses ostentatoires non justifiées.⁶⁵¹

Parallèlement, il est à noter que dans les documents établis par le Ministère des Finances égyptien, les grands secteurs sont divisés en plusieurs sous-secteurs appelés « services ». De cette manière, on peut distinguer dans la section des services culturels, quatre principaux

⁶⁵⁰ ALGER-CULTURE, *Le budget de la culture détaillé 2012*, http://www.alger-culture.com/readarticle.php?article_id=560, consulté le 9 août 2012.

⁶⁵¹ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 32.

postes de dépenses.⁶⁵² Premièrement le poste administratif englobant les principales institutions culturelles du pays telles : le Ministère de la Culture, le Haut Conseil de la Culture, le Haut Conseil des Antiquités, l'Autorité générale des palais de la culture, le Fonds du développement culturel ainsi que l'Autorité générale de la coordination de la civilisation. Ensuite, un poste relatif aux différents domaines artistiques comme les arts du spectacle, la musique et l'opéra, les arts plastiques, le cinéma ainsi que la culture enfantine. Il existe également, plusieurs sections consacrées aux domaines muséal et archéologique. Enfin, on retrouve au cœur de ce budget détaillé un poste dédié au domaine de la lecture publique, la traduction et les archives⁶⁵³.

Notons que la distinction présentée ci-dessus n'apparaît pas clairement dans les rapports budgétaires. Aussi, chaque domaine contient d'autres éléments pouvant être classifiés à leur tour en tant que postes de dépenses comme les autorités, les fonds, les maisons, les centres...

Le Maroc quant à lui⁶⁵⁴, présente une morasse budgétaire encore plus précise en distinguant d'un côté entre les budgets de fonctionnement et ceux consacrés à l'investissement. D'un autre côté, on y dénombre quatre postes budgétaires principaux : l'administration générale, la direction du patrimoine, la direction des livres, les bibliothèques et les archives ainsi que la direction des arts. Aussi, chacun de ces postes se scinde en plusieurs sections permettant de différencier entre les budgets alloués au niveau central, mais aussi les financements accordés à chacune des seize régions du Maroc. (Annexe 8, p.VIII)

⁶⁵² Le tableau du budget culturel présente aussi une autre forme de classification principalement basée sur : les salaires et remboursements des employés, les achats de produits et services, les bénéfices, les subventions, allocation et avantages sociaux ainsi que les investissements.

⁶⁵³ ARAB REPUBLIC OF EGYPT, MINISTRY OF FINANCE, *Al- maṣrūfat bi-al-taqṣīm al-wazīfī li-l-mwāzanā al- 'āma li-l-dawla li-l-ssanā al-māliyi 2011-2012 (Les dépenses selon la sistribution fonctionnelle du budget général de l'Etat de l'année financière 2011-2012)*, <http://www.mof.gov.eg/MOFGallerySource/Arabic/budget2011-2012/part1/M-P1-14.pdf>, consulté le 25 novembre 2012.

⁶⁵⁴ ROYAUME DU MAROC, *Loi des finances pour l'année budgétaire 2012: Dépenses du budget général*, Rabat, Ministère de l'Economie et des Finances, 2012, p. 796- 867.

Enfin, le Liban présente une nomenclature succincte portant quatre postes de dépenses non détaillés⁶⁵⁵. Il s'agit du Ministère de la Culture, la Direction générale de la Culture, l'Institut national supérieur de la musique et de la Direction générale des antiquités.

B. La part de chaque domaine et sa relation avec les objectifs de la politique culturelle

Les nomenclatures détaillées citées plus haut constituent un fondement sur lequel se base l'analyse des différents objectifs de la politique culturelle de ces trois pays.

De cette manière, une comparaison sommaire entre les budgets culturels du Maroc, de l'Algérie et de l'Égypte⁶⁵⁶ révèle quelques similitudes en matière de postes de distribution. En effet, il existe quatre postes communs à ces pays : l'administration générale, le patrimoine et les musées, les domaines artistiques, ainsi que les bibliothèques publiques et les archives.

Toutefois, après une lecture plus approfondie il s'avère que cette similitude ne va pas au-delà de ces éléments. Puisque chaque gouvernement procède d'une manière distincte dans la distribution de son budget culturel. Aussi, il est important d'étudier la part de chaque poste, section et sous-section (établies de manière divergente) pour pouvoir identifier les domaines culturels prioritaires pour chaque État.

1 Le Maroc :

Une première lecture de la distribution du budget culturel marocain met en avant les éléments suivants. D'abord, la direction de « l'administration générale » constitue l'affectation budgétaire la plus importante (49,44 %). Toutefois, le tableau détaillé présenté par les pouvoirs publics⁶⁵⁷ démontre que cette allocation du budget culturel est principalement destinée à des projets relatifs à la modernisation de la politique culturelle, impliquant particulièrement la décentralisation des institutions culturelles.

⁶⁵⁵ RÉPUBLIQUE DU LIBAN, *Annual Budget and process*, <http://www.finance.gov.lb/en-US/finance/BudgetInformation/Pages/AnnualBudgetDocumentsandProcess.aspx>, consulté le 12 juillet 2012.

⁶⁵⁶ En ce qui concerne le Liban, la nomenclature du budget culturel n'est pas assez détaillée (par rapport aux trois autres pays) pour permettre une analyse assez juste et profonde.

⁶⁵⁷ ROYAUME DU MAROC, *Loi des finances pour l'année budgétaire 2012: Dépenses du budget général*, op. cit., p. 796- 867.

Par conséquent, même si la majeure partie de cette attribution est destinée à des frais de fonctionnement (l'achat de matériel et d'équipement, la construction...) il y subsiste une part d'investissement non négligeable (10,51 %).

Ensuite, les pouvoirs publics octroient environ 21 % du budget culturel à la « Direction des arts ». Puis, on retrouve dans un ordre décroissant d'autres postes de dépense comme « la direction des livres et des bibliothèques » bénéficiant de 10 % du budget total, et en dernière position il y a le domaine du « patrimoine » qui dispose seulement de 3,7 % du budget culturel global.

Néanmoins, une interprétation poussée de la nomenclature budgétaire (Annexe 8, p.VIII) permet de constater que l'État consacrait une part non négligeable au travail de décentralisation à travers l'intégration d'un volet « régional » dans certains postes de dépense.⁶⁵⁸ De cette manière, en additionnant l'ensemble des sections « régionales », on obtiendrait 18 % du budget général.⁶⁵⁹ Ce qui d'une part, reflète parfaitement les objectifs annoncés par les pouvoirs centraux marocains, qui se dirigent de plus en plus vers un système de gestion culturelle déconcentré. D'une autre part, selon la théorie de l'équilibre ponctué, cet objectif assurerait également une certaine stabilité dans l'attribution budgétaire au secteur de la culture. Car comme il a été explicité plus haut, les décideurs locaux bénéficient d'une plus importante maîtrise de l'information.

Par conséquent, la décentralisation culturelle est certainement un objectif prédominant de la politique culturelle marocaine. Toutefois, qu'en est-il de la place et l'importance des autres domaines de la culture auprès des décideurs ?

Pour répondre à cette question, il faut revenir à la nomenclature du budget culturel marocain, qui au-delà du volet administratif exprime un taux de financement important au niveau de la « direction des arts » (21,36 %)⁶⁶⁰. Ce poste englobe ainsi les secteurs de la musique, du théâtre et des arts plastiques.

⁶⁵⁸ Ce volet est exprimé à travers les seize régions du Maroc qui sont intégrées dans les quatre directions (secteurs) culturelles.

⁶⁵⁹ Les sections consacrées à la construction et l'équipement de l'Institut National Supérieur de la musique et de la chorégraphie ainsi que la construction du Musée National des arts contemporains sont considérés comme régionaux.

⁶⁶⁰ Il est important de souligner que la plus grande part de cette allocation est destinée principalement à la construction de nouvelles institutions culturelles.

Conséquemment, il est possible d'avancer l'hypothèse suivante : cette stratégie exprime une volonté d'améliorer qualitativement et quantitativement la production artistique du pays. À travers la promotion des œuvres et des artistes, mais aussi l'édification de nouvelles structures servant principalement à la formation de la future génération de créateurs.

De cette manière, le soutien (financier) des arts peut exprimer un objectif de production (économique). Néanmoins, lorsque celle-ci est accompagnée par une politique de décentralisation efficace, créant des centres d'enseignement et de formation artistique et délocalisant certaines institutions culturelles (musées, théâtres...), il est évident que les externalités positives qui en découlent (l'amélioration de la vie sociale et culturelle, la limitation de la marginalisation de certaines zones, l'augmentation du bien-être social...) impliquent aussi des objectifs culturels, qui selon D. THROSBY sont réalisables grâce à la rencontre de nouveaux consommateurs (le public des communes non urbaines).⁶⁶¹

Or, malgré le détail et la précision de la morasse budgétaire marocaine, il n'existe pas d'analyse (au niveau du ministère de la Culture ou toute autre institution) mettant en lumière l'avancement des projets entrepris ou encore les résultats de ces attributions budgétaires. Par conséquent, il reste très difficile de juger du niveau de réalisation des objectifs annoncés par la politique culturelle marocaine.

2 L'Algérie

L'étude de la distribution du budget culturel algérien révèle une singularité par rapport aux autres pays étudiés. En effet, la nomenclature détaillée du budget alloué à la culture contient en plus des quatre sections citées une autre destinée à l'évènementiel.

De cette façon, une part considérable (29 %) du budget culturel global est consacrée à ce volet (Annexe 9, p.IX) servant principalement à couvrir les différentes manifestations culturelles (festivals, conférences, semaines et autres saisons culturelles, expositions...). Cependant, quel est l'objectif des pouvoirs publics algériens à travers une telle stratégie ?

Dans une vision globale, le renforcement et la multiplication des évènements artistiques et culturels peuvent être interprétés de différentes manières. D'abord, une stratégie

⁶⁶¹THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 67.

économique qui viserait l'encouragement de la production artistique, de la création ou l'impulsion d'un marché local et l'attraction d'un nouveau public (au niveau national et étranger). L'évènementiel peut aussi jouer un rôle important dans la réalisation des objectifs liés à l'accessibilité, la diversité et l'intercompréhension.

Or, dans le cas de l'Algérie, les manifestations organisées par les institutions publiques (centrales) sont complètement déconnectées de la scène artistique locale, étant donné que beaucoup d'artistes y sont écartés parfois au profit des artistes étrangers (au nom des échanges culturels). Ajoutons à cela, le fait que le volet évènementiel ne soit pas structuré par un programme d'information et de sensibilisation qui inciterait le public local à participer aux activités liées à ce genre de manifestations. Dans ces circonstances, l'objectif de la politique culturelle algérienne ne peut être interprété au-delà du cadre de la promotion de l'image de l'État.

Par ailleurs, à côté de ce volet, nous remarquons dans la morasse budgétaire algérienne la présence d'une subdivision dédiée à la formation et à la recherche culturelle apparaissant dans les postes « arts » et « patrimoine et musées » à qui le gouvernement accorde 10 % du financement culturel public général.⁶⁶²

Ces données signifient-elles que les pouvoirs publics en Algérie investissent particulièrement dans l'éducation artistique ?

D'une manière usuelle, il est essentiel de distinguer entre l'enseignement artistique, qui s'opère au niveau des premiers cycles de la scolarisation (primaire, moyen et secondaire). Ainsi que l'éducation artistique au niveau de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle. Dans le premier cas, l'enseignement des arts vise particulièrement l'accessibilité, la sensibilisation artistique et le bien-être scolaire. Car le milieu scolaire est un des éléments formateurs des goûts artistiques.⁶⁶³ Par conséquent, une stratégie publique établie sur un tel projet miserait à long terme sur la régénération des consommateurs, mais aussi sur l'égalité et l'accessibilité.

⁶⁶² ALGER-CULTURE, « Le budget de la culture détaillé 2012 », *op. cit.*

⁶⁶³ BOURDIEU, P. et DARBEL, A., *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, *op. cit.*, p. 119.

En ce qui concerne l'enseignement artistique dispensé à travers des institutions professionnalisantes. Ce dernier a pour principal objectif l'intégration dans le marché culturel d'une nouvelle génération de producteurs. Dans le cas algérien, il semblerait que l'objectif des politiques algériennes à travers ces attributions budgétaires concorde avec ce deuxième point, puisque la formation et l'éducation prises en charge par l'institution centrale (le ministère) concernent exclusivement les écoles et les établissements supérieurs sous tutelle.

Enfin, comme pour le Maroc, le budget culturel algérien présente une part dédiée aux services déconcentrés. Néanmoins, cette décentralisation n'a pas la même portée que dans la nomenclature marocaine.

Ainsi, dans le cas de l'Algérie la part consacrée au volet décentralisation (18 %) est principalement destinée aux postes administratif et événementiel. Les autres sections de leur part ne bénéficient d'aucune budgétisation régionale⁶⁶⁴, ce qui laisse peu de place à une interprétation basée sur des objectifs de décentralisation culturelle.

3 L'Égypte

La morasse du budget culturel égyptien se présente d'une manière distincte. En effet, l'affectation ne concerne pas une structure ministérielle, mais un secteur que les autorités nomment « services culturels »⁶⁶⁵. De cette manière, le Ministère de la Culture est considéré comme un simple corps administratif, tout comme le Haut Conseil de la Culture (HCC), le Haut Conseil des Antiquités (HCA), ainsi que d'autres administrations spécialisées qui sont groupées sous la section « administration générale », à qui les autorités octroient 14,31 % du budget culturel total en matière de financement de fonctionnement ou d'investissement.

En ce qui concerne les autres domaines, nous remarquons l'existence de trois autres sections relatives aux « domaines artistiques », la « lecture publique, archives et traduction », mais aussi « le patrimoine, les musées et les antiquités ». Ce dernier volet

⁶⁶⁴ Pour les instituts et écoles d'arts présentes au niveau régional, elles sont considérées comme des institutions sous tutelle. Aussi, elles sont présentes uniquement au niveau des grandes villes. Par conséquent, nous ne pouvons, nous y référer en termes de décentralisation culturelle.

⁶⁶⁵ ARAB REPUBLIC OF EGYPT, MINISTRY OF FINANCE, « Al- maṣrūfat bi-al-taqṣīm al-wazīfī li-l-mwāzanaī al- 'āma li-l-dawlaī li-l-ssanaī al-māliyi 2011-2012 (Les dépenses selon la distribution fonctionnelle du budget général de l'Etat de l'année financière 2011-2012) », *op. cit.*, p. 237- 241.

représente le poste de dépense le plus important, puisqu'il monopolise plus de 60 % du financement culturel public global. Cependant, quel est le rapport entre les objectifs de la politique culturelle égyptienne et la prédominance en matière de financement du domaine du patrimoine des musées et des antiquités ?

L'importance de ce secteur sur le plan des financements publics qui lui sont accordés peut s'expliquer par une politique culturelle orientée vers des objectifs économiques principalement liés à l'augmentation du nombre de visiteurs des musées, des sites archéologiques et historiques... Cependant, il est difficile, voire impossible, d'affirmer que l'objectif principal est celui de l'accessibilité.

Subséquent, même si les autorités égyptiennes affirment la mise en place d'un système de tarification préférentiel en faveur des citoyens. En réalité, les principaux revenus générés par les domaines patrimonial et muséal proviennent des touristes et visiteurs étrangers. Par conséquent, le financement massif de ce secteur n'implique nullement des objectifs culturels (de production ou de consommation), mais plutôt économiques qui sont étroitement liés au tourisme international (principale source de revenus du pays).

Par ailleurs, si nous regardons de plus près le domaine des « arts »⁶⁶⁶, on y trouve d'abord une grande confusion entre la nature des sous-sections qui intègrent à côté des institutions spécialisées d'autres domaines culturels. Conséquemment, il existe peu de visibilité en ce qui concerne le financement des secteurs artistiques de grande envergure tels l'industrie cinématographique ou encore les arts du spectacle.

Enfin, malgré que l'objectif de la politique culturelle de l'Égypte soit confirmé avec la primauté du secteur du patrimoine. Néanmoins, il est important de noter que la disposition de cette morasse budgétaire offre peu de visibilité à d'autres domaines artistiques (commerciaux ou non) qui représentent pourtant le cœur de la culture égyptienne.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

Pour finir, il est important de signaler qu'en raison des divergences notables dans la présentation des budgets culturels arabes et le manque sensible de données précises, l'analyse des politiques culturelles à travers le financement public est extrêmement restreinte et peu claire même pour les pays présentant des nomenclatures.

Néanmoins, à travers l'étude et la comparaison des différents cadres financiers des politiques culturelles arabes, nous pouvons avancer les conclusions suivantes.

Premièrement, l'étude comparative des budgets culturels arabes (à travers la part consacrée au domaine culturel par rapport au budget général et au PIB, mais aussi la part du budget culturel par habitant) peut révéler l'intérêt de certains pouvoirs publics au domaine de l'art et de la culture. Or, si l'Égypte ou l'Algérie apparaissent comme de grands financeurs au niveau du monde arabe, il est nécessaire d'établir une autre comparaison plus élargie pour s'apercevoir de leur positionnement par rapport à d'autres pays et région.

De ce fait, si nous prenons la France comme référence de comparaison⁶⁶⁷. Nous constatons alors que le budget culturel égyptien de 2010 (le plus élevé de la période étudiée et de la région) s'élevant à 653 495 020 dollars est 8,6 inférieurs au budget culturel français de la même année⁶⁶⁸ (5 599 205 298 dollars)⁶⁶⁹. Néanmoins, d'un côté le Ministère français de la Culture n'est pas une institution de plein exercice (puisque la communication y est annexée). Par Conséquent, les financements attribués uniquement aux domaines artistiques et culturels sont revus à la baisse. D'un autre, la part du budget culturel français par rapport au PIB et au budget général se présente de la même manière que dans certains pays arabes. Effectivement, en 2010 la France avait consacré 0,21 % de son PIB au financement public de la culture. Aussi, la part du budget du Ministère de la Culture en France se situe en général entre 0,90 %

⁶⁶⁷ La France est choisie dans ce cas comme référence à cause de l'influence de son système et de son modèle de politique culturelle sur une large partie des pays arabes.

⁶⁶⁸ LACROIX, C., *Statistique de la Culture: Chiffre clé-Edition 2012*, Paris, La documentation française, 2012, p. 228.

⁶⁶⁹ Le budget culturel Français de l'année 2010 est estimé à 4227400000 euros, qui ont été convertis en dollar courant selon les taux de change annuels (0,755) affichés par le site de la CNUCED.

et 1 %⁶⁷⁰, ce qui rapproche plus la France aux pays tels que l'Égypte et la Tunisie. Enfin, selon les mêmes données, la France consacrait de son budget culturel en 2010⁶⁷¹, près de 62,5 dollars pour chaque habitant (environ deux fois plus que la part du citoyen bahreïni et koweïtien).

Deuxièmement, la confusion présente au niveau du cadre institutionnel par rapport à l'intervention culturelle est reportée sur l'encadrement financier. En d'autres termes, étant donné qu'il existe plusieurs ministères qui interviennent en même temps dans les affaires culturelles (médias et information, tourisme, éducation, jeunesse et sports...) on retrouve des attributions culturelles dans les budgets de chacun des ministères désignés. De telle sorte, en Jordanie le Ministère de l'Enseignement attribue une part de son budget au poste « développement de la culture et de l'identité ». De son côté, la morasse budgétaire du Ministère de la Jeunesse et des Sports jordanien contient un volet appelé « la jeunesse, la culture et l'information »⁶⁷². De même pour le Liban, où le budget du Ministère du Tourisme accorde des allocations financières à certains événements culturels tels les festivals, les expositions...⁶⁷³ Par conséquent, l'étude des budgets culturels ainsi que des politiques publiques liées à la culture dans la région est dans la plupart des situations biaisée et peu concluante.

Troisièmement, en plus du manque de transparence en ce qui concerne la distribution du budget culturel au niveau décentralisé. Dans certains pays arabes, les grandes villes (surtout les capitales) disposent d'un double budget culturel alloué à la fois par le Ministère, mais aussi par l'administration locale principale (la wilaya, le département...). C'est le cas par exemple en Algérie, en Jordanie ou au Liban.⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ En réalité cette proportion n'a atteint la barre des 1% qu'à seulement deux reprises (1993 et 1996). Voir : DÉPARTEMENT DES ÉTUDES DE LA PERSPECTIVE ET DES STATISTIQUES, *Culture et Média 2030: Perspective de politiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, 2011, p. 391.

⁶⁷¹ Il s'agit uniquement du budget consacré aux domaines de la culture : patrimoine, création, transmission des savoirs et démocratisation de la culture, recherche culturelle et culture scientifique ainsi que livres et industries culturelles. Ce financement s'élevait en 2010 à 4085600000 de dollars (selon les taux de change en dollar courant). Voir : LACROIX, C., *Statistique de la Culture: Chiffre clé-Edition 2012*, op. cit., p. 228.

⁶⁷² ALI, N. et HAJAWI, S., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ʿurdun (Politiques culturelles en Jordanie) », op. cit., p. 59.

⁶⁷³ HAMADI, W. et ATHER, R., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban) », op. cit., p. 57.

⁶⁷⁴ Par exemple en 2008, l'organisation du festival régional de Baalbek a nécessité près de deux millions de dollars. Or, le budget alloué au ministère cette même année était estimé à près de douze millions de dollars. Par

Enfin, les morasses budgétaires présentées par les autorités arabes concernent particulièrement des institutions publiques ou sous tutelles ainsi qu'un certain nombre d'activités. De leur part, les troupes et les artistes indépendants, les organismes artistiques à but lucratif, les associations et les entreprises culturelles... n'étant pas pris en charge par le budget initial. Ils dépendent particulièrement des appels d'offres annoncés par l'Institution centralisée, ou encore par les subventions publiques nécessitant un long parcours bureaucratique et le passage auprès de multiples commissions d'appréciation et de jugement (qui ne sont pas forcément spécialisées)⁶⁷⁵. Dans de telles circonstances, l'artiste ou tout autre producteur culturel fait face à deux choix, se soumettre au bon vouloir des autorités qui imposent une ligne de conduite et d'expression particulière. Ou bien encore, faire appel aux financements étrangers qui dans un sens imposent également une vision particulière de l'art et de son exécution.

conséquent, les seules attributions du ministère ne pouvaient couvrir l'ensemble de dépenses nécessaires. De ce fait, c'est souvent la participation active d'autres acteurs non-publics qui permet de réaliser ce genre de manifestations.

⁶⁷⁵ ALI, N. et HAJAWI, S., « *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ʿurdun* (Politiques culturelles en Jordanie) », *op. cit.*, p. 62.

Chapitre 4 : Le cadre juridique des politiques culturelles arabes

Le cadre juridique représente un des trois piliers de la politique culturelle, puisque c'est principalement à travers une législation « culturelle » que l'État dessine, mais aussi exécute sa politique culturelle. Toutefois, il est important de noter qu'en plus de fixer les règles et de déterminer les principes de base, la loi a pour rôle de protéger les membres de la société. Et c'est dans ce contexte qu'évolue le droit relatif au domaine de la culture.

Aujourd'hui, le cadre juridique de la politique culturelle est envisagé par le biais de la notion du « droit culturel ». Cette dernière renferme une importante part de complexité à cause de l'implication de multiples champs d'interprétation : droit de l'homme, droit humain, droits politiques et sociaux, droit du développement...

Dès lors, l'évolution de ces domaines juridiques et les liens qu'ils entretiennent avec le domaine de la culture ont un impact inéluctable sur la détermination du droit culturel. De cette manière, ce dernier peut être interprété dans le domaine du droit privé, particulièrement lorsqu'il implique les libertés individuelles. Il peut également représenter une branche du droit administratif dans le cadre de la gestion et de la réglementation des institutions culturelles. Aussi, il peut être traité par le biais du droit fiscal quand il s'agit de financement et de subventions directes et indirectes. Enfin, le droit culturel est souvent rapproché au droit social puisqu'il implique des éléments comme l'accessibilité, l'information et l'enseignement.⁶⁷⁶

Dans un sens élargi, la communauté internationale interprète le droit culturel dans un sens social. Ainsi, la Déclaration de Fribourg⁶⁷⁷ (2007) définit le « droit culturel » à travers les

⁶⁷⁶ PONTIER, J.-M., RICCI, J.-C. et BOURDON, J., *Droit de la culture*, 2ème éd., Paris, Dalloz, 1996, p. 1.

⁶⁷⁷ La déclaration de Fribourg est un document établi suite à vingt années de recherches menées par un groupe international d'experts appelés « Groupe de Fribourg ». Après la consultation de plusieurs institutions internationales spécialisées comme l'UNESCO, le Conseil de l'Europe ou encore l'Organisation Internationale de la Francophonie. Le groupe de Fribourg en coopération avec l'UNESCO a lancé un projet de déclaration en 1998. Enfin, la version lancée en 2007 de cette déclaration, regroupe toutes les principales références au droit culturel qui ont été préalablement adoptées, mais qui sont restées éparpillées dans les différents instruments juridiques.

droits et les devoirs de ses intervenants. De la sorte, selon cette déclaration tout groupe ou individu dans une société a le droit de posséder une identité et un patrimoine, d'intégrer une ou plusieurs communautés culturelles, d'avoir accès et de participer à la vie culturelle, d'accéder à l'éducation et à la formation, à l'information, à la communication, mais aussi à la coopération culturelle. En ce qui concerne les responsabilités et les devoirs, le droit culturel engage le respect des principes de gouvernance démocratique, mais aussi l'insertion des biens et services culturels dans le système économique. Par conséquent, le droit culturel implique à la fois les individus, les groupes, les communautés, les pouvoirs publics, mais aussi les institutions régionales et internationales.⁶⁷⁸

De même, le droit culturel est fondé sur quatre axes majeurs, qui sont : la diversité, la richesse et l'interactivité des cultures.⁶⁷⁹ Cette base représente le cœur et le moteur du cycle culturel. Parallèlement, l'identité par sa forme tentaculaire, constitue un élément de grande importance pour ce cycle étant donné qu'elle est composée d'universalité et de particularité, d'unité et de diversité, d'individu et de communauté, mais aussi de patrimoine et de projet. Ainsi, c'est la formation de ces paires d'agents opposés, mais interdépendants qui permet l'évolution de ce mécanisme.

Par ailleurs, le droit culturel constitue un moyen d'accéder à certaines ressources qui permettraient de développer les capacités culturelles. Enfin, il constitue, grâce au patrimoine et aux responsabilités qu'il entraîne, un lien entre les individus dans l'espace, mais aussi dans le temps.

Ainsi, à travers ces différentes interprétations on remarque un fort rapprochement entre le droit culturel et les droits de l'homme. Étant donné que leur établissement garantit l'accès à des droits fondamentaux en octroyant des libertés et en générant des responsabilités.⁶⁸⁰ Par conséquent, comme pour les droits de l'homme, les pouvoirs publics sont censés intégrer les

⁶⁷⁸ LE GROUPE DE FRIBOURG, *Les Droits culturels: Déclaration de Fribourg*, 2010.

⁶⁷⁹ RÉSEAU ARABE DE L'UNESCO, *Droits culturels au Maghreb et en Egypte: 1ère série d'observations*, Rabat, UNESCO, 2010, p. 14.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

droits culturels dans leurs politiques publiques et veiller à leur préservation et à leur application dans la société.

Néanmoins, même s'il existe au niveau international un consensus sur la définition des droits culturels. Chaque État use d'éléments distincts délimitant le droit culturel et son application. De cette manière, on retrouve dans le monde arabe deux composants du droit culturel autour desquels s'articule la politique culturelle. D'abord les facteurs d'application des lois qui sont principalement attachés aux questions d'identité et de diversité (marquant particulièrement la région). Et ensuite, des facteurs de protection qui se rapportent aux principaux acteurs du domaine et à la production artistique.

1. Identité, diversité et libertés culturelles

Au-delà du débat que suscite « l'exception culturelle », les questions d'identité et de diversité sont aujourd'hui au cœur de l'ensemble des agendas politiques et culturels. Que ça soit pour les pays prônant une libération du marché des biens et services culturels, ou encore pour ceux qui sont partisans d'une intervention exclusive de l'État. Aussi, ce vif intérêt de parts et d'autres exprime un certain nombre de motivations.

D'abord, chaque gouvernement cherche au niveau externe à affirmer les traits culturels du pays, et à former au niveau interne une population parfaitement consciente de ses origines à travers la célébration de l'identité nationale et de ses composantes régionales et locales. Pour ce fait, les politiques culturelles opèrent par le biais d'instruments culturels comme le patrimoine (matériel et immatériel) qui est un moyen efficace pour comprendre et interpréter l'appartenance identitaire. Ou encore à travers d'autres domaines afférents à la culture comme les médias qui servent comme outils d'expression aux différentes identités.⁶⁸¹

Ensuite, dans le contexte mondial actuel le mot « identité » s'emploie souvent au pluriel, ce qui implique une forte notion de diversité.⁶⁸² Par conséquent, cette annexion génère une

⁶⁸¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 192.

⁶⁸² En terme de politique publique, on distingue deux sortes d'identité. Premièrement une identité intrinsèque au pays, qui concerne particulièrement les composantes multiples et les caractéristiques culturelles hétérogènes se fondant pour constituer une « identité nationale » ou d'autres formes d'identité commune. Ensuite, il y a une identité extrinsèque au pays, qui exprime les différences culturelles entre les pays engageant le dialogue et la

importante valeur socioculturelle qui est perceptible par le truchement des traditions, des rituels, des engagements sociaux ou encore de la création et de la consommation des produits artistiques.

Enfin, outre l'instrumentalisation idéologique de l'identité et de la diversité culturelles, nul État ne peut ignorer leur primordialité dans la cohésion sociale. Cependant, l'interprétation de la diversité et de l'identité est souvent subjective malgré l'effort permanent de plusieurs organisations internationales telles l'UNESCO qui essaient de mettre un cadre commun de définition visant à inciter les États à instaurer une batterie de mesures légales et adopter des politiques culturelles dans le respect de cette pluralité culturelle.

Cette convention a pour objectif d'inciter les États à instaurer certaines mesures légales et adopter une politique culturelle visant à respecter la diversité culturelle à tous les niveaux.⁶⁸³

Par ailleurs, comment peut-on analyser ces deux questions dans les législations arabes ?

Tout d'abord, il est important de prendre en considération l'étendue de cette région, sans omettre sa richesse historique, géographique, mais aussi ethnique influençant d'une manière constante le système juridique et les politiques culturelles, économiques et sociales dans ces pays. Aussi, il existe un certain nombre d'éléments qui exacerbent la subjectivité des États dans l'interprétation de l'identité et de la diversité. Enfin, malgré ces différences le droit culturel se rapportant à l'identité et à la diversité est abordé dans les pays arabes à travers trois sujets principaux : les langues, la religion et la liberté d'expression.

1.1. Les questions de langue

La « langue nationale » et ses usages ont toujours pris une grande part dans les politiques publiques arabes. Cette attention particulière est d'une part transposée dans l'ensemble des

coopération culturels. Cette diversité internationale est importante pour lutter contre l'homogénéisation qu'impose la mondialisation.

⁶⁸³ UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, 2005, p. 4- 17.

législations de la région désignant l'arabe comme la langue de l'État⁶⁸⁴. D'une autre part, la langue arabe ainsi que l'identité arabe (dans son sens large) représentent le point fédérateur des pays de la région, qui se regroupent politiquement, géographiquement et stratégiquement sous l'égide de la Ligue des États Arabes.⁶⁸⁵ Néanmoins, il est important de rappeler que sur le plan culturel (et parfois politique), si la prééminence de l'arabe et de « l'arabité » semble constituer une composante naturelle pour certains pays arabes. Pour d'autres, elle a longtemps représenté une forme de marginalisation pour les communautés composites de leurs sociétés.

Ainsi, depuis quelques années et avec l'essor de la mondialisation la multiplication des appels incitant à préserver la diversité des sociétés. Certains États arabes ont connu une remise en question concernant la place des autres langues (notamment vernaculaires) dans la société, mais aussi dans les différentes stratégies publiques.

De ce fait, le monde arabe exprime à présent deux formes d'anxiété identitaires. La première est exogène et concerne la place de la langue arabe face à la domination mondiale d'autres langues (l'anglais)⁶⁸⁶. Quant à la seconde, elle est endogène et se rapporte aux autres langues qui ont peine à subsister dans les sociétés arabes.

Par conséquent, l'identité linguistique est un des sujets les plus cruciaux des politiques culturelles arabes. Aussi, ce fait est sensiblement identifiable à travers l'évolution des textes juridiques dans la région, ce qui nous mène à considérer le rôle important de l'encadrement juridique dans la direction et le développement des politiques culturelles relatives à l'identité linguistique

⁶⁸⁴ Que ça soit d'une manière exclusive, ou encore en déclarant qu'elle est considérée comme une des langues (en général la première) de l'État.

⁶⁸⁵ Même si, l'arabe comme langue officielle n'est pas ouvertement considéré comme condition d'adhésion dans la Ligue des États Arabes. L'article premier de la Charte de la Ligue stipule néanmoins que « *la Ligue des États Arabes se compose des États arabes indépendants signataires de cette charte. Aussi, chaque Etat arabe indépendant a le droit d'intégrer la Ligue,...* ». (Voir : LIGUE DES ÉTATS ARABES, *Mīṭāq ḡāmi 'at al-duwal al-'arabiya'* (La Charte de la Ligue des États Arabes), 1945.

⁶⁸⁶ Ainsi, avec le développement des médias, des moyens de communication et d'information, mais aussi la multiplication d'établissements scolaires étrangers. Plusieurs pays de la région à travers des organismes publics, des organisations non gouvernementales ainsi que la société civile tentent de mettre au point des programmes et des structures visant à soutenir la langue arabe dans différents domaines : littéraire, journalistique, scientifique, scolaire, artistique,...etc. Et de raviver en même temps cette langue au niveau interne et étranger.

Toutefois, avant d'entreprendre l'analyse des textes juridiques traitant de la question de la langue, il est impératif de prendre en considération un certain nombre de facteurs historiques, géographiques, stratégiques et culturels qui ont façonné l'identité de chaque pays de la région.

À l'évidence, la situation géographique a une importante conséquence sur la constitution des identités multiples de la région (africaine, méditerranéenne, arabes...). Or, l'histoire à travers le processus d'acculturation qui a succédé aux différentes vagues de conquête, d'occupation et de colonisation a également laissé une irréfutable empreinte culturelle dans les sociétés et les communautés de la région.

Par conséquent, comme en jugent certains spécialistes comme Mélina DRAGIČEVIĆ ŠEŠIĆ la place de l'identité linguistique dans le développement historique, institutionnel et juridique des pays arabes est issue de trois sortes de sentiment : l'humiliation (s'accompagnant généralement par la colère), la peur et enfin l'espoir.⁶⁸⁷

De cette manière, l'histoire de la majorité des pays arabes exprime ces trois sentiments. D'abord l'humiliation qui est répandue dans les pays colonisés, qui ont subi un lourd et long processus d'acculturation. Comme l'Algérie par exemple, où les pouvoirs coloniaux ont d'un côté imposé l'utilisation de la langue française dans tous les aspects de la vie administrative, légale et scolaire. Et d'un autre côté, ils ont vivement séparé entre les droits des « citoyens français » et la population indigène « musulmane », ce qui a conduit à un sentiment d'injustice et de vive colère chez ces derniers. Ce sentiment d'humiliation s'est canalisé en mouvement de résistance composé de diverses fractions, dont certaines appelaient à la reformation d'une identité nationale exclusivement « arabomusulmane ».⁶⁸⁸

Par la suite, l'euphorie postindépendance des pays arabes a engendré un sentiment d'espoir commun, qui a été récupéré par les pouvoirs publics pour créer un projet d'unité régionale

⁶⁸⁷ DRAGIČEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergents, professions émergentes,... 2/4:Un cadeau "empoisonné" de l'histoire? », Brussel, Association Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, vol.2/4, 2010, p. 1.

⁶⁸⁸ RÉSEAU ARABE DE L'UNESCO, *Droits culturels au Maghreb et en Egypte: 1ère série d'observations*, op. cit., p. 38.

basée sur « l'arabité » comme identité commune et fédératrice de l'ensemble des populations de la région. Enfin, les pratiques politiques, économiques, sociales, juridiques, éducatives... qui ont accompagné ce projet ont écarté l'idée de toute diversité linguistique, culturelle ou ethnique, ce qui a engendré un sentiment de peur accompagné par de la colère au niveau de certaines communautés.

Aujourd'hui, l'identité arabe se pose d'une manière différente, car à cause de la conjoncture mondiale, les États ne peuvent plus faire abstraction de l'importance que représente la protection et la valorisation de la diversité culturelle au niveau national et international.

A. L'arabe et l'arabité

Après l'indépendance, l'espoir qu'a connu le monde arabe s'est cristallisé à travers un vaste projet d'union, qui s'articulait autour du « panarabisme » en appelant les États à créer une identité commune centrée sur la notion « d'arabité ». Dès lors, les bases juridiques et institutionnelles ont été mises en place selon une idéologie dénuée de tout relief, faisant de l'arabe l'unique langue de l'État, de ses institutions et parfois même de son enseignement.

Sur le plan juridique, cette notion est annotée dans pratiquement toutes les Constitutions arabes, par la phrase :

« L'arabe est la langue officielle de l'État »

Qu'on peut lire dans les Constitutions : syrienne (article 4), égyptienne (article 2), soudanaise (1973, article 10), marocaine (1962, 1972, 1996 préambule), algérienne (1963 : article 5, 1976, 1989 et 1996 : article 3), irakienne (1964 amendement la constitution de 1958 : article 3)⁶⁸⁹ et tunisienne (1959 : article 1).

Pour sa part, la Libye abordait la question de la langue durant le règne du roi Idris à travers la loi n° 6 de 1955, stipulant que :

*« La langue arabe est la langue officielle de la Libye, ce qui oblige tous les organismes officiels à soumettre leurs documents en arabe. »*⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ La constitution de 1925 appelée « la loi irakienne » ne contenait pas d'article relatif à la langue officielle de l'État, quant à la constitution de 1958 (mettant fin à celle de 1925 après le renversement du roi), elle affirmait dans son article 2 que « l'Irak est une partie de la nation arabe », et reconnaissait l'identité arabe et kurde dans l'article 3 sans faire allusion à la langue officielle. (Voir : ĠUMHŪRIYAT AL-'IRĀQ, AL-SULṬAI AL-QADĀ' IYAI AL-ITTIHĀDIYAI (RÉPUBLIQUE D'IRAK, AUTORITÉ JUDICIAIRE FÉDÉRALE), *Al-dustūr al-mu'aqqat li 'ām 1958 (La constitution provisoire de 1958)*, 1958.

⁶⁹⁰ En même temps la constitution de 1951 annonçait dans l'article 25 « la liberté de l'usage de la langue dans les transactions privées, la religion, la presse ou toute autre publication ainsi que dans les réunions publiques »

Puis dès 1969, l'exclusivité de l'usage de la langue arabe s'est imposée sous le régime de M.KADHAFI. En effet, l'ordonnance du commandement de la révolution du 19/09/1969 annonce que toute délivrance de documents, cartes, tickets ou bons de marchandises doit se faire en langue arabe. Cette exclusivité est réaffirmée en 2002 par la loi n° 24, qui va plus loin en interdisant l'usage ou l'octroi de prénoms non arabes aux nouveau-nés, avec la diffusion d'une liste de prénoms interdits.⁶⁹¹

Ainsi, l'exclusivité de l'arabe dans la composition de l'identité nationale exprimait certes le rejet de toutes les conséquences coloniales. Mais constituait en même temps un fort instrument idéologique pour des États comme l'Irak, l'Égypte, la Syrie et l'Algérie qui ont fait de l'arabisation un des objectifs majeurs de leurs politiques publiques respectives.

Parallèlement, il est important de souligner que pour les trois premiers pays, bien qu'elle ait connu certaines difficultés techniques (surtout au niveau de l'enseignement scientifique et technique), la généralisation de la langue arabe s'est faite sans grandes embûches, grâce à l'existence d'une forte élite intellectuelle arabophone pré et post colonial. L'Algérie pour sa part, a subi durant plus d'un siècle une lourde politique d'assimilation, qui a engendré une génération d'Algériens (arabes et musulmans) avec une éducation strictement francophone⁶⁹², d'où est issue une part de l'élite révolutionnaire, mais aussi les cadres (techniques et administratifs) du gouvernement dans la période qui a suivi l'indépendance. Dès lors, la politique d'arabisation entreprise dès les premières années de l'indépendance a amplifié la scission entre arabophones et francophones⁶⁹³, mais a également causé de grands préjudices dans le système éducatif, l'enseignement supérieur et parfois le domaine de la culture à cause de plusieurs facteurs combinés.⁶⁹⁴ Cependant, les pouvoirs publics algériens ont continué à exécuter leur stratégie visant à généraliser la langue arabe à tous les niveaux à travers deux textes fondamentaux. D'abord, la loi n° 91-05 du 16 janvier 1991, puis l'ordonnance n° 96-30

⁶⁹¹ RÉSEAU ARABE DE L'UNESCO, *Droits culturels au Maghreb et en Egypte: 1ère série d'observations*, op. cit., p. 173.

⁶⁹² Nous distinguons ici, entre les expressions « francophones » et d' « éducation francophone », puisque ces personnes, même si elles ne maîtrisaient en rien la langue arabe classique, elles parlaient cependant l'arabe dialectal.

⁶⁹³ Cette séparation a toujours existé, car l'histoire révolutionnaire de l'Algérie démontre une forte opposition entre francophones et arabophones avant et durant la guerre de révolution.

⁶⁹⁴ ADDI, L., « Les intellectuels algériens et la crise de l'Etat indépendant », in *Implication et engagement: hommage à Philippe Lucas*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 287.

du 21 décembre 1996, imposant l'utilisation de la langue arabe dans l'ensemble des transactions et des correspondances.⁶⁹⁵ Enfin, l'abandon de l'économie planifiée au profit d'une ouverture économique (perceptible depuis les années 2000) a largement favorisé l'installation d'entreprises étrangères, l'ouverture d'établissement d'éducation et d'enseignement privés et étrangers... Conséquemment, la place de l'arabe et du français est doublement ambiguë dans la société algérienne. Néanmoins, leur usage idéologique persiste toujours.

B. La diversité linguistique

La multiplicité dans l'usage de la langue est abordée par les gouvernements arabes de deux manières distinctes.

Premièrement, certains pays de la région ont décidé d'intégrer à côté de l'arabe (qui a le statut de langue nationale) d'autres langues étrangères en les considérant comme officielles.⁶⁹⁶ Dans la plupart des cas, il s'agit principalement de la langue française à cause de sa proximité historico-culturelle vis-à-vis de plusieurs pays de la région, ou encore de la langue anglaise, en raison de sa domination et de son expansion mondiales.

Corolairement, on retrouve plusieurs textes juridiques indiquant l'existence et l'usage de plusieurs langues. De cette manière, la Constitution libanaise de 1943 indiquait déjà la cohabitation de l'arabe et du français au sein de l'État. Néanmoins, il n'y avait aucune précision sur les termes et les domaines d'application, puisque la loi constitutionnelle du 09/11/1949 stipulait que :

*« L'arabe est la langue nationale officielle. Une loi déterminera les cas où il sera fait usage de la langue française. »*⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ En fait, cette arabisation administrative n'a jamais pu être réalisée à 100%. Car, mise-à-part les petites administrations communales ou locales. La plupart des grandes institutions et surtout les entreprises commerciales et autres organismes continuent toujours à communiquer en français.

⁶⁹⁶ **La langue nationale** : est la langue d'un peuple ou d'une nation visant particulièrement à créer une « unité nationale » ou une affirmation identitaire grâce à l'étendue de son utilisation par les membres de cette même nation. Ainsi, la langue nationale peut avoir trois origines : elle peut être issue d'un dialecte parlé (et pas forcément écrit), elle peut être construite par l'élite politico-intellectuelle à partir de plusieurs dialectes. Enfin, elle peut être créée à partir d'une langue ancienne.

La langue officielle : c'est celle utilisée par les autorités mais aussi par les citoyens dans tous les aspects officiels comme l'administration, l'enseignement, les correspondances, les discours, les transactions, les relations internationales,... Il est à noter qu'il peut s'agir de la langue nationale, ou d'une autre langue.

⁶⁹⁷ RÉPUBLIQUE DU LIBAN, LE CONSEIL CONSTITUTIONNEL, *La Constitution libanaise*, 1926.

En réalité, l'usage du français annoncé ci-dessus concernait particulièrement le domaine de l'enseignement public. Car, le décret n° 9099 du 08/01/1968, titré « langues d'enseignement » indique dans son article 11, que les établissements de l'enseignement public doivent intégrer durant les quatre étapes de l'enseignement le français, l'anglais ou l'allemand en tant que langue étrangère. Plus loin, l'article 13 permet à ces langues de dépasser le statut de langue étrangère, en tolérant leur usage dans certains programmes scientifiques.⁶⁹⁸ Par conséquent, à travers cette loi les autorités libanaises ont ouvert leur système éducatif à un certain nombre de langues (sans pour autant leur accorder le statut de langues officielles).

De leur part, les États arabes d'Afrique ont eu recours en plus de l'arabe à d'autres langues officielles. Une telle décision est explicable d'un côté, par la pluralité éthico-linguistique et la division du paysage linguistique en plusieurs dialectes locaux. Et d'un autre par l'existence d'une couche intellectuelle et politique essentiellement lettrée dans une langue autre que l'arabe. De cette manière, l'article 3 de la Constitution mauritanienne de 1958 distingue clairement entre l'arabe, qui est considéré comme la langue nationale du pays, et le français qui représente la langue officielle.⁶⁹⁹ Ce n'est que dix ans plus tard, que les autorités publiques décident d'intégrer l'arabe dans le cadre de l'usage officiel à travers la loi constitutionnelle 68-065 du 4 mars 1968.⁷⁰⁰

Il en est de même pour Djibouti, qui considère dans l'article 1 de sa Constitution que

*« L'État de Djibouti est une République démocratique, souveraine, une et indivisible [...] ses langues officielles sont l'arabe et le français. »*⁷⁰¹

Enfin, la constitution soudanaise de 2005 (article n° 1, paragraphe 8) considère tous les dialectes d'origine soudanaise comme langues nationales. L'arabe et l'anglais y sont définis comme les langues officielles du pays :⁷⁰²

⁶⁹⁸ HAMADI, W. et ATHER, R., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban) », *op. cit.*, p. 49.

⁶⁹⁹ RÉPUBLIQUE ISLAMIQUE DE MAURITANIE, CONSEIL DU GOUVERNEMENT, *Constitution du 22 mars 1959*, 1959.

⁷⁰⁰ OUL ZEIN, B. et QUEFFELEC, A., « La "longue marche" de l'arabisation en Mauritanie », in *Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique Noire*, (2001), n° 15.

⁷⁰¹ RÉPUBLIQUE DE DJIBOUTI, L'ASSEMBLÉE NATIONALE, *Loi constitutionnelle N° 92:AN/10*, 2010.

« L'arabe par son importance au niveau national ainsi que l'anglais sont les deux langues officielles par rapport au travail gouvernemental et à l'enseignement supérieur [...] il est interdit de distinguer entre l'arabe et l'anglais à n'importe quel niveau du gouvernement et à n'importe quel cycle d'enseignement. »⁷⁰³

Ainsi, la cohabitation des langues officielles et nationales semble une mesure justifiable pour ces États qui possèdent un paysage ethnique et communautaire sensiblement diversifié. Cependant, il est important de souligner que dans certains pays de la région, les politiques gouvernementales relatives aux langues ont été la source de la marginalisation de plusieurs communautés (qui ne sont pas forcément minoritaires), qui peu à peu ont subi la dissolution de leurs identités culturelles à cause de multiples éléments parmi lesquels l'idéologie linguistique de l'État a joué un rôle prépondérant.

En Afrique du Nord, même si les Amazighs (berbères) sont une constituante indéniable de la population et de la culture maghrébine. Les politiques éducationnelles et culturelles successives des gouvernements ont longtemps marginalisé l'identité amazighe au profit d'une unification linguistique, qui a été peu adaptée à la nature, mais aussi aux conditions de la population (pauvreté et analphabétisme).

Ainsi, si les mouvements de libération au temps de la colonisation avaient réussi d'une certaine manière à rassembler les différentes communautés autour d'une cause commune. Depuis l'indépendance, les sociétés du Maghreb assistent à une recrudescence du régionalisme et de l'ethnocentrisme, sous l'effet de la fragmentation de la population autochtone d'origine amazighe en plusieurs tribus.⁷⁰⁴

Cette situation est observable en Algérie où l'identité amazighe est principalement revendiquée par les Kabyles qui considèrent que les autres communautés berbères sont soit partisans d'une identité algérienne unifiée, soit elles manquent de volonté pour porter et

⁷⁰² Pour certains pays du Golfe comme les Émirats Arabes Unis et le Qatar où résident plusieurs nationalités différentes. L'usage de la langue anglaise devient de plus en plus normalisé au sein de la société (administration, hôpitaux, hôtels et même écoles et universités). L'arabe reste néanmoins l'unique langue nationale et officielle de l'État et de toutes les administrations publiques.

⁷⁰³ ĠUMHŪRIYAT AL-SŪDĀN (REPUBLIQUE DU SOUDAN), *Dustūr ġumhūriyat al-Sūdān al'intiqālī li sanat 2005* (La Constitution transitoire de l'année 2005), 2005.

⁷⁰⁴ MADDY-WEITZMAN, B., « The berber question in Algeria: Nationalism in the making? », in *Minorities and the State in the arab worl*, USA, Lynne Rienner Publisher, 1999, p. 30.

défendre cette cause identitaire. Ainsi, c'est durant les années 1980 que les revendications amazighes ont commencé à se faire entendre en Kabylie et à Alger. Ces dernières se sont soldées par une large vague de répression et une inertie politique de la part des autorités. Il a fallu attendre jusqu'en 1995, pour entrevoir les premiers efforts publics avec la création de la Commission de l'amazighité (première dans toute la région) annoncée par le décret présidentiel n° 95-147 du 27 mai 1995. Cette Commission était principalement chargée de la réhabilitation de la langue amazighe et son introduction dans le système éducatif. Un an plus tard, les pouvoirs publics reconnaissent institutionnellement l'amazighité comme une composante de l'identité nationale. Cette reconnaissance ne se concrétise qu'en 2002, avec la parution de la loi portant une révision constitutionnelle considérant l'Amazigh telle une langue nationale et assigne à l'État le rôle d'assurer sa promotion et son développement.⁷⁰⁵

Enfin, en 2007 les pouvoirs publics décident de mettre en place l'Académie ainsi que le Conseil supérieur de la langue amazighe. Cependant, ces derniers efforts n'ont provoqué aucun changement au niveau de l'élargissement de l'enseignement de cette langue ni à celui des multiples tensions replis identitaires.

Contrairement à l'Algérie, la question amazighe au Maroc n'était pas purement populaire, puisque les nombreuses revendications se sont faites d'une manière plus organisée. De ce fait, c'est la société civile marocaine qui a mis en place dès 1969 les prémises d'un mouvement berbère⁷⁰⁶ à travers l'organisation de manifestations culturelles revendiquant la valorisation de la culture et surtout de la langue amazighe en tant que patrimoine national. Là encore, les pouvoirs publics ont répondu par de larges opérations d'interpellations. Par ailleurs, en 1977 cette mobilisation a franchi un cap important grâce au travail politique du parti « Mouvement populaire » qui était idéologiquement opposé au parti « *Istiqlāl* » (fervent militant de l'arabisation). Ainsi, cette manœuvre consistant à se rapprocher du gouvernement de l'époque avait pour objectif d'élever la question de l'Amazigh aux plus hauts rangs. Ce travail a porté

⁷⁰⁵ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, PRÉSIDENTE DE LA RÉPUBLIQUE, *Loi n° 02-03 du 10 avril 2002 portant révision constitutionnelle*, 2002.

⁷⁰⁶ Les mots berbères et amazighs sont utilisés dans cette recherche en tant que synonymes, car tous deux désignent la population autochtone du Maghreb.

ses fruits avec l'établissement d'un rapport sur l'enseignement de la langue berbère sous instruction royale qui considérait que cet enseignement relevait du devoir national.⁷⁰⁷

Du côté institutionnel, en 1978 le gouvernement marocain s'est vu soumettre un texte visant à annexer à la loi du 17 octobre 1975 portant sur « la nature des institutions universitaires », une clause prévoyant la création d'un institut d'études amazighes. Néanmoins, le non-aboutissement de ce projet a créé un sentiment de déception qui a fini par une révolte.

En 1991, le milieu associatif marocain décide de s'organiser en mettant en place une Charte revendiquant les droits culturels et linguistiques appelée « la Charte d'Agadir »⁷⁰⁸. Puis quelques années plus tard, en 1998 les pouvoirs publics ont commencé à exprimer leur intérêt pour l'amazighité et son importance dans la société. Cependant, jusqu'en 2002 aucune action concrète n'a été entreprise, et c'est lors des deux discours royaux (la fête du trône et la visite de la ville d'Ajdir) que l'Amazigh est reconnu comme un héritage national commun à tous les Marocains.

Enfin, cette reconnaissance est officiellement retranscrite par le Dahir n° 1-01-299 qui amende l'article 19 de la Constitution⁷⁰⁹ en prévoyant l'instauration de l'Institut Royal de la Culture amazighe.

Conséquemment, comme il a été signalé plus haut, la multiplicité ethnique, culturelle et communautaire des pays arabes rend la question linguistique à la fois cruciale et problématique. En Mauritanie, les réclamations d'une reconnaissance concernent principalement la population noire africaine qui nourrit un sentiment d'exclusion. Effectivement, les pouvoirs successifs ont fondé l'ensemble de la politique mauritanienne sur une forte base arabo-islamique⁷¹⁰. Ajoutons à ceci, le fait que les coups d'État répétitifs et l'instabilité politique ont éloigné les pouvoirs publics et leurs programmes des préoccupations sociales, culturelles et ethniques de la population mauritanienne. Ce vide est observable au

⁷⁰⁷ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰⁸ Cette charte a été mise en place le 05 août 1991 et signée par six associations. (Voir : *Charte d'Agadir relative aux droits linguistiques et culturel*, 1991., http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/charte_berbere.htm, consulté le 10 mai 2012.

⁷⁰⁹ RÉSEAU ARABE DE L'UNESCO, *Droits culturels au Maghreb et en Egypte: 1ère série d'observations*, *op. cit.*, p. 215.

⁷¹⁰ La Mauritanie est le seul pays de la région portant le nom de « République Islamique ».

niveau de l'éducation nationale, qui divise le système d'enseignement en deux programmes dissociés. Le premier est entièrement dispensé en arabe, car il est principalement dirigé vers la communauté arabo-berbère. Quant au second, il est prodigué en langue française et concerne les écoliers noirs africains. Notons que dans ce deuxième cursus, les autorités ont introduit des épreuves en langue arabe pour les examens de passage à l'enseignement supérieur ou encore aux concours d'accès. Ce qui a de lourdes conséquences sur les relations sociales qu'entretiennent les différentes ethnies du pays.

Pour finir, les crises politiques qu'ont connu certains pays ainsi que les changements de systèmes politiques ont produit de nouvelles actions destinées à rompre avec les pratiques des anciens régimes, ou à rétablir une cohésion sociale en prônant l'union et le rassemblement national à travers le respect de la diversité communautaire.

De cette manière, la Constitution irakienne de 2005 reconnaît le kurde comme langue officielle à côté de l'arabe, mais intègre aussi le droit d'enseigner d'autres langues communautaires comme le turkmène, le syriaque et l'arménien dans les établissements publics. Plus encore, cette Constitution accorde le droit à certaines fédérations d'utiliser ces langues comme langues officielles à côté de l'arabe et du kurde.⁷¹¹

De même, la Constitution soudanaise de 2005⁷¹² a franchi un grand cap par rapport aux autres Constitutions⁷¹³ pour ce qui est des droits linguistiques, en considérant tous les dialectes soudanais comme langue nationale du pays. Aussi, comme pour l'Irak, les autorités soudanaises permettent à certains organismes régionaux (à condition qu'ils n'aient aucun impact sur la gouvernance nationale) d'utiliser d'autres langues ethniques à côté de l'arabe et de l'anglais.

⁷¹¹ ĞUMHŪRIYAT AL-‘IRĀQ, AL-SULṬAI‘ AL- QADĀ’IYAĪ AL-ITTIHĀDIYAĪ (RÉPUBLIQUE D’IRAK, AUTORITÉ JUDICIAIRE FÉDÉRALE), *Dustūr Ğumhūriyat al-‘Irāq li sanat 2005 (Constitution de la République d’Irak de 2005)*, 2005, article. 4.

⁷¹² ĞUMHŪRIYAT AL-SŪDĀN (RÉPUBLIQUE DU SOUDAN), *Dustūr ġumhūriyat al-Sūdān al’intiḡālī li sanat 2005 (La Constitution transitoire de l’année 2005)*, *op. cit.*, article 1, paragraphe 8.

⁷¹³ Les Constitutions de 1973 et de 1988 considéraient que l'arabe était la seule langue officielle du pays. Cependant, la constitution de 1988 (article 1, paragraphe 3) stipule aussi que « l'État autorise le développement des langues locales et internationales » sans pour autant préciser les cadre et les domaines de leur utilisation.

1.2. La liberté de culte et d'expression

Il existe plusieurs autres sujets qui soulèvent le problème des libertés et des droits par rapport aux politiques culturelles arabes. Ces questions provoquent souvent des débats houleux aux niveaux interne et extérieur et ont un impact direct sur le développement culturel des pays de la région, dans la mesure où elles engagent des thèmes tels la diversité, les espaces d'expression ou encore les libertés fondamentales.

Par conséquent, notre étude se base sur des questions qui sont considérées comme cruciales par rapport à la situation actuelle des pays arabes.

A. Les droits religieux

La voie idéologique suivie au lendemain de l'indépendance par une grande partie des pays arabes a imposé le modèle « arabomusulman » comme élément de démarcation de l'identité arabe. Ce qui a provoqué une large confusion entre « monde arabe » et « monde musulman » (appelé aussi monde islamique) que ça soit au niveau local ou international.

De ce fait, il est important de rappeler que même si l'islam est la religion la plus répandue dans le monde arabe, il existe aussi diverses communautés confessionnelles dans la région. Aussi, l'objectif de cette section n'est pas de démontrer l'apport juridique de la religion musulmane par rapport aux structures publiques ou aux politiques culturelles. Mais plutôt, la place accordée au respect de la diversité religieuse à travers les textes juridiques des États arabes. En considérant que les libertés culturelles sont inhérentes au droit culturel qui est à son tour indispensable pour le processus de développement.

Néanmoins, même si l'on retrouve de fortes similitudes dans l'usage de la langue et de la religion dans la formation de « l'identité » des pays arabes. Il est important de souligner que contrairement à la langue, la religion de l'État apparaît d'une manière très nuancée dans les Constitutions arabes. Ceci est dû à de multiples facteurs, qui selon certains chercheurs comme A. ISSA ont façonné trois groupes de pays arabes, catégorisés selon la place accordée à la religion dans leurs systèmes juridiques.

1 L'État basé sur la religion ou sur le confessionnalisme : il existe, deux cas que nous jugeons opposés et représentés par deux pays arabes.

- L'Arabie Saoudite : l'article premier de la Constitution saoudienne⁷¹⁴ stipule que :

« Le royaume d'Arabie Saoudite est un État arabe islamique d'une pleine souveraineté, sa religion est l'islam. Sa constitution est le saint livre de Dieu et les perceptions (la Sunna) de son prophète, sa langue est l'arabe et sa capitale est Riyad. »⁷¹⁵

Il est aisé de comprendre à travers ce texte, que l'ensemble du système et des textes juridiques saoudiens est basé sur *al-šarī'at al-islāmiyā* (la loi islamique) qui est l'essence même du droit saoudien⁷¹⁶. Dans ce cas, le rôle de l'État se limite à l'exécution de ces lois à travers ces différents appareils et institutions.⁷¹⁷

- Le Liban : il représente l'unique État arabe établi sur un fondement de multiconfessionnalisme.⁷¹⁸ Cet aspect est décidé dès la mise en place du « pacte national » de 1943, qui prévoyait la distribution des pouvoirs et des fonctions étatiques selon l'importance des communautés religieuses.⁷¹⁹ De son côté, la Constitution libanaise consacre quatre articles à la liberté de croyance et de culte traitant, des libertés et des droits à la croyance religieuse, et le rôle du système juridique dans leur encadrement et leur protection.⁷²⁰

⁷¹⁴ La Constitution saoudienne est en réalité appelée « *al-nizām al-assasī li-l-hukm* » (Statut fondamental du pouvoir), les lois de leur parts sont appelées *nuzum* (systèmes) et non *qawānīn* (traduction arabe du mot lois), puisque les pouvoirs saoudiens considère que seul Dieu a le pouvoir de légiférer, l'homme pour sa part met en pratique les lois divines à travers des systèmes.

⁷¹⁵ AL-MAMLAKĪ AL-'ARABIYYĀ AL-SA'ŪDIYĀ (ROYAUME D'ARABIE SAOUDITE), *Dustūr al-mamlakī al-'arabiyyā al-sa'ūdiyyā* (la Constitution du royaume d'Arabie Saoudite), 1992.

⁷¹⁶ Noton que le royaume d'Arabie Saoudite représente un cas atypique, puisqu'il s'agit d'un État mono confessionnel (ne reconnaissant pas les autres religions), avec un système religieux (wahhabite) fortement lié au tribalisme et une vision extrêmement réductrice.

⁷¹⁷ ISSA, A., *Constitution des pays arabes et religion: La place de la religion dans le système constitutionnel arabe moderne*, <http://www.droitconstitutionnel.org/congresNancy/comN3/issaT.pdf>, consulté le 1 septembre 2013.

⁷¹⁸ Ce consensus national visait principalement à maintenir un équilibre et un climat de paix. Cependant, les tensions communautaires ont dégénéré en guerre civile entre 1975 et 1990 qui a pris fin avec les accords de Taëf où les participants ont décidé de garder cet équilibre politique basé sur l'appartenance confessionnelle.

⁷¹⁹ De cette manière, le président de la république appartient à la communauté chrétienne maronite, le président chambre des député est quant à lui musulman chiite, enfin le premier ministre appartient à la communauté musulmane sunnite.

⁷²⁰ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyyā fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 38.

2 Les États ayant une religion définie par la constitution : en terme constitutionnel, la majorité des États arabes ont une religion. Les dissemblances résident dans les formulations utilisées par chaque pays :

Ainsi, les Constitutions tunisienne et qatarie identifient la religion de l'État selon l'énonciation suivante « *l'Islam est la religion de la Tunisie (ou du Qatar)* ». Par ailleurs, l'expression la plus généralisée est « *l'Islam est la religion de l'État* ». De ce fait, elle est présente dans les Constitutions de l'Algérie, du Bahreïn, de l'Égypte, de la Jordanie, du Yémen, du Maroc, du Koweït, du Sultanat d'Oman et de Djibouti. La Mauritanie pour sa part, préfère inclure le mot « peuple » dans sa formulation.⁷²¹ Quant aux Émirats Arabes Unis et à l'Irak, ils précisent la nature de la religion de l'État aux mêmes termes que la langue, avec des Constitutions annonçant que « *l'islam est la religion officielle de l'Union* » pour les E.A.U (article 7), et « *l'islam est la religion officielle de l'État* » pour l'Irak (article 5).⁷²²

3 Les États où la religion n'est pas définie dans la constitution : en dehors du Liban, il existe trois pays arabes qui ne désignent pas constitutionnellement la religion de l'État. Il s'agit d'abord de la Syrie, qui est composée de différentes communautés religieuses. Cependant, l'absence d'un article désignant la religion de l'État dans la Constitution est principalement due à l'idéologie du parti « Baath »⁷²³ prônant un arabisme socialiste et relativement laïc qui par la même occasion, assurerait une stabilité sociale auprès de toutes les composantes confessionnelles du pays.

Enfin, la constitution soudanaise de 2005 (établie avant la scission du pays) n'attribue pas de religion à l'État et considère que toutes les religions, les croyances, et les coutumes sont une source de force pour la société soudanaise.⁷²⁴

La question qui se pose est la suivante : quel est l'impact de la religiosité ou de la non-religiosité de l'État (sur le plan juridique et constitutionnel) sur les libertés culturelles ?

⁷²¹ La constitution mauritanienne dans son article 5 déclare que « *l'islam est la religion du peuple et de l'Etat* ».

⁷²² ISSA, A., « Constitution des pays arabes et religion: La place de la religion dans le système constitutionnel arabe moderne », *op. cit.*, p. 14.

⁷²³ YAZJI, R. et KHATIB, R. AL, « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā (Politiques culturelles en Syrie) », *op. cit.*, p. 58.

⁷²⁴ ISSA, A., « Constitution des pays arabes et religion: La place de la religion dans le système constitutionnel arabe moderne », *op. cit.*, p. 17.

En réalité, la religion de l'État où même la place de la loi islamique dans le système juridique national ne limite en rien l'existence et la cohabitation d'autres confessions. Puisque d'un côté, on trouve souvent une affirmation aux droits, à la liberté de culte, mais aussi à la protection des autres religions dans les textes juridiques des États indiqués. D'un autre côté, les documents officiels régionaux portant sur les droits de l'homme intègrent souvent un ou plusieurs articles concernant les droits des communautés religieuses.

Pour la Charte arabe des droits de l'homme⁷²⁵, le droit de culte est abordé dans l'article 25 consacré aux minorités, en soulignant que :

*« Il est interdit de priver les personnes appartenant aux minorités de bénéficier de leur culture, d'utiliser leur langue ou de pratiquer leurs rites religieux. Il appartient à la loi d'organiser ces droits. »*⁷²⁶

De cette manière, l'intégralité de cette charte ainsi que cet article ne portent aucun caractère obligatoire. Car c'est aux pouvoirs publics de chaque pays de mettre en application cet énoncé en mettant en place les lois et mécanismes nécessaires. Par conséquent, cette charte n'a pas de portée réelle sur l'application et le respect de ces lois.

À un niveau plus large, l'Organisation de la Conférence Islamique (OCI) tente depuis les années 1970 de combiner entre la Charte universelle des droits de l'homme et la loi islamique dans l'objectif de mettre en place une base juridique commune aux pays musulmans se rapportant aux droits de l'homme. Ces efforts ont été traduits par deux déclarations. D'abord celle de Decca en 1983, sur les droits de « l'homme en islam », puis la déclaration du Caire en 1990. En ce qui concerne le droit des communautés religieuses, la Déclaration de Decca dans son article premier prône « l'égalité en droits fondamentaux ». La Déclaration du Caire remplace pour sa part, l'expression précédente par « l'égalité en dignité humaine »⁷²⁷.

⁷²⁵ Cette charte a été adoptée lors du sommet de la Ligue des États Arabes qui s'est tenu à Tunis en 2004, elle a été ratifiée par les États suivants : Jordanie, Algérie, Bahreïn, Libye, Syrie, Territoires Occupés palestiniens, Émirats Arabes unis, république du Yémen, Qatar, Royaume d'Arabie Saoudite et le Liban.

⁷²⁶ LIGUE DES ÉTATS ARABES et COMMISSION ARABE DES DROITS DE L'HOMME, *Al-Mīlāq al- a'rabī li ḥuqūq al- 'insān (La Charte arabe des droits de l'Homme)*, 2004, p. 25.

⁷²⁷ ORGANISATION DE LA CONFÉRENCE ISLAMIQUE, *La déclaration du Caire sur les droits de l'homme en islam*, 1990.

Néanmoins, les deux textes restent très larges et évasifs⁷²⁸ par rapport à la liberté de confession ou encore au droit de pratiquer les rites religieux qui lui sont liés.⁷²⁹

Pour finir, l'existence de forts liens entre le monde arabe et l'islam est certainement indéniable. Cependant, il est primordial de ne pas limiter ce dernier aux communautés dominantes (confessionnelles, ethniques ou linguistiques) afin de ne pas exacerber les rempils et les crispations identitaires qui sont la principale source des tensions et des conflits intercommunautaires. Ainsi, en revenant à l'encadrement juridique on remarque qu'il n'existe aucun texte juridique dans la région qui prive les minorités religieuses de leurs droits confessionnels, notons aussi que la religion musulmane interdit toute contrainte dans la religion.⁷³⁰ Mais malheureusement, la question des différences ethnico-religieuses est souvent instrumentalisée à des fins politiques, attisant les comportements sociaux basés sur l'intolérance.

B. La liberté d'expression

À travers les différentes lectures et interprétations des textes relatifs aux droits de l'homme et aux droits humains, la liberté d'expression est fondamentalement attachée aux droits et libertés individuelles.

De ce fait, elle peut être perçue à travers à deux angles différents. D'abord un angle actif, impliquant la liberté de transmettre ou de communiquer ses idées et ses pensées. Ensuite, sous sa forme passive la liberté d'expression implique le droit à l'accès aux informations et à la communication.⁷³¹ Par conséquent, en se rapportant au domaine de l'art et de la culture tout en se cantonnant aux droits culturels, il se révèle alors que les acteurs du cycle culturels sont dans leur totalité liés aux questions se rapportant à la liberté d'expression.

⁷²⁸ Dans ces déclarations il n'est pas question de libertés religieuses, mais de libertés liées à la religion. Puisque la seule référence à la religion se rapporte à l'interdiction de contraindre les individus à se convertir à la religion musulmane.

⁷²⁹ AL-MADANI, M.A., *Les Déclarations islamiques des droits de l'homme*, <http://oumma.com/Les-Declarations-islamiques-des>, consulté le 19 décembre 2012.

⁷³⁰ *Sūrat al-Baqara*, verset, 256.

⁷³¹ AKESTER, P., « Le projet de traité de l'OMPI sur la radiodiffusion et son impact sur la liberté d'expression », in *e-Bulletin de droit d'auteur*, (Avril-juin 2006), p. 28.

De manière générale, la presse, la vie associative ainsi que la portée de l'opinion publique représentent des baromètres permettant aux différents observateurs de juger de la liberté d'expression dans une société donnée. Cependant, il est à noter que l'expression artistique est une composante importante de la liberté d'expression, étant donné que le travail de l'artiste repose sur l'expression et la communication de ses idées.

Par ailleurs, le sujet de la liberté d'expression vaut à l'ensemble des pays arabes plusieurs critiques de la part de la société internationale et même de certains États. On estime ainsi que les limites imposées à la presse, aux médias, aux artistes, et même aux individus sont le problème majeur de l'absence de « démocratie » dans la région.⁷³² Néanmoins, pour se rapprocher le plus possible du domaine culturel l'articulation de notre recherche se base sur la question suivante : existe-t-il des dispositions juridiques dans le monde arabe visant à protéger la liberté d'expression créative ? Et dans ce cas, qu'elles sont les plus importantes entraves à son fonctionnement ?

Le problème ne se situe pas dans l'inexistence de lois relatives à la liberté d'opinion ou d'expression, mais dans leur application. À l'évidence, les États arabes ont majoritairement signé ou ratifié les accords et les conventions internationales les plus importantes se rapportant à la liberté d'expression, tels la « Déclaration universelle des droits de l'homme » ou encore « l'Accord international sur les droits civils et politiques ». Par conséquent, cette acceptation désigne un engagement de la part des pays signataires de consacrer ce principe dans leurs législations respectives.

Or, les différentes exactions et violations commises envers la liberté d'expression résultent du mécanisme d'introduction de ces textes dans les systèmes juridiques nationaux. De cette manière, lors de l'introduction des règles issues de conventions ou d'accords ratifiés, plusieurs clauses y sont additionnées.⁷³³

À titre d'exemple, la Constitution égyptienne garantit dans les articles 47 et 48 la liberté d'expression et de créativité ainsi que la liberté de la presse et de l'édition et interdit en même

⁷³² Notons que cette situation se présente d'une manière nuancée d'un pays à un autre, surtout avec les révolutions arabes (survenues en 2011) qui à l'aide de nouveaux moyens de communication et d'information ont permis à l'opinion publique de se défaire des restrictions de l'État.

⁷³³ Ces mentions sont soumises à l'estimation des pouvoirs publics en matière de préservation et de protection de la sécurité, de la dignité, des mœurs, des symboles... de l'État.

temps tout contrôle à leur égard. Néanmoins, ces articles précisent aussi que l'expression créative doit se faire dans les limites de la cohésion nationale. Quant à la presse et la communication, elles sont automatiquement soumises au contrôle de l'État en temps de guerre ou de crise pour garantir la sûreté publique.⁷³⁴

De cette manière, des formules larges et ambiguës comme « *dans le cadre de la loi* »⁷³⁵, « *dans les limites de la préservation de la cohérence nationale* » ou encore « *dans les limites de l'intérêt du nationalisme arabe* »⁷³⁶ sont courantes dans les législations arabes. Ce qui laisse peu de visibilité quant aux réelles libertés et droits accordés.

Néanmoins, dans certains cas et dans un champ défini, les législateurs déterminent avec précision les limites de la liberté d'expression. Dans ce sens, la loi qatarie n° 8/1979 portant sur le domaine de l'édition fixe clairement dans les articles 46 et 47 les sujets interdits à l'édition et à l'impression.⁷³⁷

Ipso facto, cette situation divise l'opinion des observateurs, par le fait que certains interprètent toute restriction ou limitation comme une violation aux libertés fondamentales. D'autres estiment que c'est l'ambiguïté dans la formulation des règles de loi qui est la source des différentes transgressions. Car selon cette perception, les restrictions légales peuvent jouer un rôle positif dans le système si d'un côté, elles sont clairement indiquées et parfaitement compatibles avec les accords signés, la Constitution et les autres règles de droit. D'un autre côté, leur application doit être strictement réservée aux autorités juridiques habilitées.⁷³⁸

⁷³⁴ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāḥ fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 65.

⁷³⁵ Ce type d'expressions représente la formulation la plus courante.

⁷³⁶ Il s'agit de la Constitution du parti de Baath syrien qui est toujours en vigueur où l'article 41 paragraphe 2 stipule que « *l'Etat est responsable de l'entretien de la liberté d'expression, de l'édition, du rassemblement, des manifestations et de la presse, dans les limites de l'intérêt du nationalisme arabe ...* ». (Voir : YAZJI, R. et KHATIB, R. AL, « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāḥ fī sūriyāḥ (Politiques culturelles en Syrie) », *op. cit.*, p. 48.)

⁷³⁷ ŠABAKAT AL-MA'LUMĀT AL-QĀNŪNIYĀI LI DUWAL MAĠLIS AL-TA'ĀWUN AL-ḥALĪĠĪ (RÉSEAU D'INFORMATIONS JURIDIQUES DES PAYS DU CONSEIL DE COOPÉRATION DU GOLFE), *Dawlat Qatar. Al-faṣl al-rābi': al-masā'il al-mahḍūr našruḥā (État du Qatar : Chapitre quatre : Les sujets interdits à la publication)*, <http://www.gcc-legal.org/MojPortalPublic/DisplayLegislations.aspx?country=3&LawTreeSectionID=4199>, consulté le 17 décembre 2012.

⁷³⁸ PNUD, *Arab human development report 2003: Building knowledge society*, New York, PNUD, 2003, p. 154.

Or, dans les pays arabes, il n'y a aucune indépendance des organes juridiques puisque les autorités politiques interfèrent régulièrement en matière de droit.⁷³⁹

Enfin, il est important de noter que même s'il s'agit d'un sujet de haute importance, cette recherche ne s'inscrit pas dans le débat des exactions et des persécutions subies par les artistes arabes, ou encore dans la détermination des limites logiques ou morales de la liberté d'expression.⁷⁴⁰ L'objectif principal de cette section est de dévoiler les différentes entraves au fonctionnement du système juridique relatif aux politiques culturelles. Ces embûches sont dans le cas présent, liées à l'ambiguïté en ce qui concerne la détermination de la nature de la restriction conduisant à la non-visibilité des droits réellement octroyés en matière d'expression et de création culturelle. Mais également, l'importance de l'indépendance du système juridique dans sa relation avec les politiques culturelles dans la création d'un espace clairement déterminé des libertés culturelles et expressives.

2. Les droits liés à l'artiste et aux œuvres

Si le rôle de l'instrument juridique dans la politique culturelle est de garantir les droits culturels à l'ensemble de la société, il doit aussi protéger tous les protagonistes du secteur artistique. En d'autres termes, les politiques culturelles ont principalement pour mission en termes juridiques de protéger chaque étape du cycle culturel. Ceci implique les droits de l'artiste créatif et de l'ensemble des biens et services culturels qu'il produit.

De cette manière, le cadre juridique de la politique culturelle intervient directement dans le mécanisme de régulation du cycle culturel. Par conséquent, la législation qui en découle doit à la fois protéger et préserver la valeur culturelle et commerciale des produits culturels, mais aussi garantir la protection (économique, sociale et juridique) de l'artiste.

⁷³⁹ Les autorités justifient cette intrusion par la régulation des affaires internes, les crises et les urgences nationales... nombreuses et fréquentes surtout dans certains pays de la région.

⁷⁴⁰ Comme les œuvres portées sur une religion ou une communauté particulière, les œuvres jugées blasphématoires, à caractère pornographique ou autre.

2.1. Les droits économiques et sociaux de l'artiste

Ce genre de droits dérive de la nature et des caractéristiques des métiers culturels et artistiques. De la sorte, selon D. THROSBY le travail artistique se distingue par trois éléments. D'abord, il génère de plus faibles revenus en comparaison avec d'autres métiers similaires en termes de qualifications professionnelles, intellectuelles et créatives. Ce qui conduit les artistes à avoir recours au cumul d'emploi et à la gestion du temps entre travail créatif et non créatif.⁷⁴¹

Ensuite, le travail artistique est souvent marqué par une forte instabilité due à un marché de l'emploi qui se développe en dehors des circuits classiques de l'offre et de la demande. Par conséquent, toute décision se rapportant à une carrière artistique s'accompagne par une importante prise de risque. Ce qui renforce la vision austère et négative de certaines sociétés envers le travail artistique.

Enfin, les deux précédents éléments démontrent bien que les motivations professionnelles des artistes sont généralement non lucratives. Cependant, ces travailleurs sont généralement confrontés à des situations de précarité, les obligeant à faire face à un autre dilemme se rapportant au partage du temps de travail entre une activité artistique généralement peu rentable et une autre plus lucrative.

Ainsi, en plus de la nature du produit culturel, les spécificités du travail artistique représentent un autre élément justifiant l'intervention de l'État dans le domaine de la culture. En outre, les pouvoirs publics disposent souvent d'un système juridico-financier destiné à aider différents acteurs du cycle culturel.

Mais, quelles sont les différentes accommodations juridiques utilisées par les politiques culturelles arabes qui visent à structurer le travail et la production artistiques, mais aussi à protéger les travailleurs dans ce domaine ?

A. La couverture et la sécurité sociale

⁷⁴¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 80.

Tout d'abord, il est important de noter que le statut juridique des artistes et de l'ensemble des travailleurs dans les différentes filières de l'art est de la culture et les autres secteurs connexes représentent un des problèmes majeurs des politiques culturelles arabes.

Dans ces circonstances, on retrouve une délimitation juridique du statut professionnel de l'artiste dans seulement deux textes juridiques. D'abord, l'article premier de la loi marocaine n° 71-99 considère l'artiste comme :

« Toute personne physique exerçant de manière permanente ou intermittente une activité artistique moyennant rémunération dans le cadre d'un contrat de travail ou d'un contrat d'entreprise ou dans le cadre de la réalisation d'une œuvre artistique destinée à être vendue, louée aux tiers ou effectuée au profit d'une administration publique, d'une collectivité locale ou d'un établissement public. »⁷⁴²

Ensuite, la législation tunisienne à travers l'arrêté ministériel du 29 avril 1964⁷⁴³ se limite pour sa part à l'énumération d'une liste de métiers dans le domaine cinématographique (encadré préalablement par la loi n° 60-19 du 27/07/1960) octroyant aux travailleurs de ce secteur le droit d'obtenir une « carte d'identité professionnelle ». ⁷⁴⁴

De ce fait, une telle définition juridique octroie aux artistes certains droits (en matière de contrat, de travail des mineurs, d'accident de travail ou de cumul d'emploi) et leur permet d'acquérir une carte professionnelle spécifique (la carte de l'artiste) qui leur procure certains avantages, et notamment une couverture sociale.

Aussi, nonobstant que de tels statuts concèdent une certaine couverture juridique et sociale aux travailleurs créatifs. Il est toutefois important de noter que ce statut et les avantages qui en découlent sont exclusivement réservés aux artistes travaillant sous contrat (et déclarés auprès des autorités), ce qui implique une limitation exhaustive à quelques métiers désignés dans les lois précédentes. Or, le travail créatif (littérature, peinture, composition...) se fait souvent d'une manière spontanée sous l'impulsion créative de l'artiste. Ajoutons à ceci, le fait que

⁷⁴² ROYAUME DU MAROC, *La loi n° 99-71 sur le statut des Artistes (Promulguée par Décret royal n°1.03.113, publié le 19 juin 2003)*, 2003.

⁷⁴³ UNESCO, OBSERVATOIRE MONDIAL SUR LA CONDITION SOCIALE DE L'ARTISTE, *La condition sociale des artistes en Tunisie*, <http://portal.unesco.org/culture/es/files/37154/12108537073Tunisie.pdf/Tunisie.pdf>, consulté le 19 mai 2012.

⁷⁴⁴ RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, SECRÉTAIRE D'ÉTAT AUX AFFAIRES CULTURELLES ET À L'ORIENTATION, *Arrêté Ministériel du 29/04/1964 portant sur la Carte professionnelle de cinéma*, 1964. Article 1, J.O n° 22-107 du 1^{er} au 5 mai 1964.

l'emploi artistique est en perpétuelle évolution (par rapport aux moyens utilisés dans la création et de nouveaux besoins), ce qui restreint davantage les bénéficiaires de ce statut.

Par ailleurs, dans les autres pays arabes il n'existe pas de statut juridique similaire. En outre, quelques législations se contentent d'indiquer l'existence de syndicats artistiques à qui l'artiste doit impérativement appartenir pour bénéficier d'une carte spécifique ou de tout autre avantage mentionné par la loi.

Par conséquent, cette syndicalisation est plus considérée comme un moyen de contrôle qu'un système de reconnaissance et d'aide.⁷⁴⁵ Ce qui est nettement perceptible en Syrie à travers la loi n° 13 de 1990, qui interdit aux artistes d'exercer leur métier (sous contrat ou d'une manière indépendante) sans l'encadrement d'un syndicat reconnu par les autorités publiques.⁷⁴⁶ Le Liban pose cette question d'une manière plus subtile, dans la mesure où la loi de 2008 portant sur « la réglementation des professions artistiques », définit l'artiste comme :

« Toute personne physique exerçant le métier de créateur ou d'interprète dans un des domaines artistiques désignés dans les paragraphes 2 à 9 de cet article. »⁷⁴⁷

Cependant, l'article 3 de la même loi désigne d'une manière claire l'exigence d'appartenir à un syndicat artistique pour accéder à ce statut. Ce caractère est réitéré dans l'article 15 qui concerne l'affiliation au Fonds de mutuelle.⁷⁴⁸

Enfin, l'Égypte combine entre les deux groupes cités. Ainsi, les autorités imposent non seulement un contrat aux travailleurs artistiques, mais aussi l'appartenance à un syndicat pour bénéficier des avantages sociaux et médicaux réservés à cette catégorie d'employés. Par ailleurs, la loi n° 35 de 1978 définit dans l'article 6 les conditions nécessaires pour intégrer un syndicat artistique :

⁷⁴⁵ Après l'indépendance, plusieurs pays considéraient les syndicats artistiques ainsi que les unions d'artistes et d'écrivains comme des « associations savantes » regroupant l'élite intellectuelle de la société. Toutefois, comme la plupart des institutions administratives établies à travers ce modèle les syndicats ont longtemps subis la lourdeur bureaucratique et le contrôle de l'État, et connaissent un sensible manque du renouvellement de leurs membres.

⁷⁴⁶ UNESCO, OBSERVATOIRE MONDIAL DE LA CONDITION DE L'ARTISTE, *Condition des artistes en République Arabe Syrienne*, <http://portal.unesco.org/culture/fr/files/37185/12108485203Syrie.pdf/Syrie.pdf>, consulté le 21 mai 2012.

⁷⁴⁷ AL- ĠUMHŪRIYĀI AL-LUBNĀNIYĀI, MAĠLIS AL-NUWWĀB (RÉPUBLIQUE LIBANAISE, CONSEIL DES DÉPUTÉS), *Qānūn tanẓīm al- miḥan al fanniyāi, raqam 56 li tāriḥ 27/12/2008 (Loi sur la réglementation des métiers artistiques, n°56 du 27/12/2008)*, 2008.

⁷⁴⁸ HAMADI, W. et ATHER, R., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāi fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban) », *op. cit.*, p. 42.

« L'obtention d'un diplôme délivré par une université ou un institut artistiques égyptiens ou étrangers reconnus par le comité d'inscription dans l'annexe du syndicat. Ou bien encore, l'atteinte d'un niveau culturel et d'une notoriété attestés par le comité d'inscription selon le règlement interne du syndicat. »⁷⁴⁹

Dans ces circonstances, nous pouvons poser la question suivante : pourquoi les pouvoirs arabes imposent-ils des conditions pour l'accès à une couverture sociale ? Comment fonctionnent ces systèmes de protection et quels sont leurs avantages ?

Les autorités arabes justifient souvent cet état des choses par la cotisation de l'artiste qui se fait à travers les organismes qui le recrutent en tant que salarié. Ou bien encore, par le biais du syndicat à qui il appartient. Cependant, ce mode de fonctionnement essuie plusieurs critiques. D'abord le contrôle des pouvoirs publics sur l'expression et la création artistiques.⁷⁵⁰ Une confusion générale par rapport aux différentes professions artistiques, étant donné que les listes de métiers ainsi que les syndicats sont restreints à quelques domaines et professions. En Algérie par exemple, les travailleurs artistiques sont supposés être régis par la loi 90-11 de 1990.⁷⁵¹ Néanmoins, dans l'absence d'une désignation claire de la profession artistique, les artistes sont souvent obligés de se déclarer dans une autre filière (artisans, journalistes...) pour avoir droit à une couverture sociale. Enfin, ces formes de conditions excluent complètement les artistes indépendants ou intermittents qui constituent dans la majorité des cas la plus importante part des travailleurs culturels et artistiques.

En ce qui concerne les artistes remplissant toutes les conditions citées, ils peuvent bénéficier de deux sortes d'avantages. D'abord une reconnaissance professionnelle, qui se fait par l'obtention d'une carte professionnelle d'artiste. Cette dernière, octroie souvent le droit à son propriétaire d'obtenir la mention « artiste » dans la case emploi de son passeport ou de sa pièce d'identité lui permettant d'avoir plus de mobilité et surtout plus de facilité à obtenir des visas pour des pays étrangers. Ensuite, l'élément le plus important est que ce statut d'artiste syndiqué ou employé permet d'obtenir une protection sociale de l'État comme n'importe quel

⁷⁴⁹ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 68.

⁷⁵⁰ Comme nous l'avons signalé dans la première partie de notre recherche, les spécialistes de la psychologie de la créativité déclarent que la condition du travail artistique créatif est la spontanéité absolue. Sans quoi, l'artiste se transforme en artisan.

⁷⁵¹ UNESCO, OBSERVATOIRE MONDIAL DE LA CONDITION DE L'ARTISTE, *Condition des artistes en Algérie*, <http://portal.unesco.org/culture/fr/files/32723/11692181393Algerie.pdf/Algerie.pdf>, consulté le 21 mai 2012.

autre travailleur. Cette couverture concerne souvent les soins médicaux, la retraite, les indemnités d'invalidité, décès... pour l'artiste et certains membres de sa famille. Aussi, pour faire fonctionner ce système de protection, les États arabes utilisent souvent des mutuelles et des fonds spéciaux tels : le Fonds d'aide sociale aux artistes (Égypte 1964), le Fond de subvention des artistes (Syrie 2002), le Fond de mutuelle des artistes (Liban 2008), la Mutuelle nationale des artistes (Maroc 2007) et le Fond de sécurité médicale (Jordanie 2002). Notons que la Tunisie à travers la loi n° 2002-104 du 30/12/2002 met à la disposition des artistes, créateurs et intellectuels un régime de sécurité sociale spécial. Ces derniers peuvent aussi solliciter le Fonds social de l'entreprise tunisienne de la protection des droits d'auteurs pour un soutien financier supplémentaire⁷⁵². Enfin, la condition de l'artiste en Algérie fait cas à part. En effet, aucun texte juridique ne mentionne le travail artistique, ses modalités ou ses conditions. Les seuls travailleurs concernés par le terme « salarié culturel » sont ceux travaillant au sein d'un organisme ou d'une entreprise culturels⁷⁵³ et sont couverts selon la loi n° 90-11 par la Caisse Nationale des Allocations sociales. Quant au reste des travailleurs dans le domaine de la culture, ils sont affiliés à la Caisse Nationale des Non — Salariés⁷⁵⁴.

Ainsi, chaque pays gère d'une manière singulière la gestion et l'administration des fonds et mutuelles, néanmoins dans leur généralité ces institutions sont financièrement alimentées par :

- les taxes sur l'importation et la production de certains produits culturels comme les CD, les enregistrements sonores et audio... ;
- une part des revenus d'investissement sur le patrimoine culturel ;
- une part de la vente des billets des spectacles artistiques ;
- une part des contrats signés avec des artistes étrangers ;
- les cotisations patronales, salariales ainsi que celles des membres syndicaux (dans le domaine de l'art et de la culture) ;

⁷⁵² AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie) », *op. cit.*, p. 35.

⁷⁵³ Le décret n°08-383 du 26/11/2008 est le dernier texte de loi abordant la question des employés du corps culturel. Il désigne ainsi les dispositions spéciales dont bénéficient les employés dans les domaines du patrimoine culturel, des bibliothèques, de la documentation et des archives, de l'animation culturelle et de l'enseignement artistique. Ceux-là sont considérés par l'article 3 comme des branches spécifiques appartenant au secteur culturel.

⁷⁵⁴ UNESCO, OBSERVATOIRE MONDIAL DE LA CONDITION DE L'ARTISTE, « Condition des artistes en Algérie », *op. cit.*

- participation annuelle du ministère de la Culture ;
- différents dons et legs (avec l'accord préalable des autorités concernées).

Pour finir, même si l'on ressentait une forte volonté de la part de la société civile et celle de tous les milieux artistiques et intellectuels dans le monde arabe visant à trouver des solutions concrètes au statut juridique de l'artiste. En pratique, les politiques culturelles menées dans ce sens restent insuffisantes d'un côté. D'un autre, les mesures et les conditions adoptées par les pouvoirs publics marginalisent une grande partie des travailleurs culturels, surtout celle qui est indépendante ou encore non affiliée à un corps syndical (d'une manière volontaire ou parce qu'il n'existe pas de syndicat pour chaque type de métier).⁷⁵⁵ Cette situation fragilise le travail dans ce domaine et poussent les artistes à certaines pratiques comme le cumul d'emploi, les fausses déclarations ou carrément l'immigration.

B. Traitements et avantages fiscaux

Les avantages fiscaux accordés par l'État au secteur culturel, mais aussi aux artistes sont souvent considérés comme un prolongement au financement de l'art et de la culture s'inscrivant dans l'agenda culturel du gouvernement. De ce fait, plusieurs spécialistes des politiques culturelles désignent ce traitement avantageux comme une subvention indirecte aux différentes branches de la culture (industries de l'art, édition, patrimoine, spectacles...), mais aussi aux artistes individuels⁷⁵⁶. Par conséquent, chaque traitement préférentiel désigne d'une manière claire les tendances de la politique culturelle entreprise par les pouvoirs publics. En d'autres termes, le gouvernement accorde des réductions, des exonérations et des déductions sur les impôts et les taxes en vigueur pour les entreprises ou autres organismes jugés capables de contribuer au développement d'un secteur ou d'un autre. Par conséquent, il existe plusieurs sortes de traitement fiscal destiné au secteur de la culture, dont :

1 Les avantages fiscaux accordés aux artistes indépendants

⁷⁵⁵ Il faut noter aussi que les artistes (contractuels, syndiqués ou indépendants) ne bénéficient d'aucune couverture en période de chômage, ce qui amplifie encore plus leur situation précaire.

⁷⁵⁶ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 73.

En raison de la faiblesse de revenus engendrés par les emplois artistiques, certains gouvernements ont décidé d'accorder aux artistes individuels quelques avantages fiscaux en ce qui concerne l'impôt sur le revenu, ou encore les taxes liées à la vente de produits culturels.⁷⁵⁷

Aussi, la non-généralisation du statut professionnel de l'artiste⁷⁵⁸ dans les législations arabes fait que l'application des avantages fiscaux et les traitements préférentiels envers l'artiste se limitent à quelques pays de la région.

De cette manière, les artistes définis dans la loi marocaine n° 71-99 bénéficient d'une réduction de 35 % sur l'impôt sur revenu. Néanmoins, cette mesure est jugée insuffisante par plusieurs acteurs du domaine puisque d'un côté cette loi ne couvre pas l'ensemble des travailleurs. D'un autre côté, l'avantage de l'artiste en matière de réduction sur cet impôt est nettement inférieur à celui accordé dans d'autres secteurs (comme les journalistes qui bénéficient de 45 %).⁷⁵⁹

Parallèlement, les traitements fiscaux et autres avantages concernant les artistes font l'objet d'une grande confusion dans le reste des pays arabes. Le statut professionnel n'étant pas clairement défini, l'artiste se trouve souvent confronté à un véritable carcan bureaucratique et fiscal. Plus encore, parfois au gré des lois, on trouve des changements dans les avantages accordés au secteur culturel. C'est le cas de la Syrie, où la loi n° 112 du 11/08/1958 concernant l'impôt sur le revenu exonérait l'ensemble des coopératives, association à but non lucratif ainsi que les syndicats ainsi qu'un certain nombre d'artistes (compositeurs, auteurs, interprètes, peintres et sculpteurs de statuts)⁷⁶⁰. Or, même si la loi n° 24 du 13/03/2003 garde la défiscalisation des artistes cités dans la loi précédente, elle impose néanmoins les syndicats, les établissements d'enseignement privés ainsi que les entreprises culturelles.⁷⁶¹ Ainsi, ces ajustements sont censés adapter le secteur de l'art dit

⁷⁵⁷ Certains régimes fiscaux vont jusqu'à déduire les dépenses liées au travail créatif lors du calcul de l'impôt sur le revenu.

⁷⁵⁸ On trouve parfois une certaine forme d'aberration dans les lois arabes, par exemple au Koweït il existe une loi spécifique aux sportifs professionnels (n° 49 de 2005) intitulée « la réglementation des professions dans le domaine sportif », ainsi qu'aux Émirats Arabes Unis, où la loi n°18 de 1995 accorde un statut juridique aux artisans tout en réglementant leur travail. Néanmoins, aucun texte juridique ne fait allusion aux artistes ou à l'emploi culturel.

⁷⁵⁹ ROYAUME DU MAROC, *Code général des impôts*, Maroc, Ministère des Finances et de la Privatisation, 2010, p. 56.

⁷⁶⁰ AL- ĠUMHŪRIYĀĪ AL-‘ARABIYĀĪ AL-SŪRIYĀĪ (RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE), *Qānūn ḍarībat al-daḥl al maqtū‘ raqam 12 tāriḥ 11/08/1958 (Loi portant sur l'impôt sur le revenu forfaitaire)*, 1958.

⁷⁶¹ AL- ĠUMHŪRIYĀĪ AL-‘ARABIYĀĪ AL-SŪRIYĀĪ (RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE), *Al-qānūn raqam 24 li ‘ām 2003 al-ḥāṣ bi al- ḍrībā’ ‘alā al-daḥl (Loi n°24 de l'année 2003 sur l'impôt sur le revenu)*, 2003.

« commercial » aux besoins fiscaux de l'État. Néanmoins, la situation de l'artiste reste la même puisque les privilèges fiscaux les concernant sont à la fois restreints et inférieurs aux autres travailleurs.⁷⁶²

2 Le traitement fiscal des organismes à but non lucratif

Dans la plupart des politiques fiscales occidentales, les organismes à but non lucratif qui sont en général des institutions philanthropiques œuvrant dans les domaines religieux, humanitaires, éducatifs, médicaux, scientifiques ou sportifs bénéficient d'un large éventail d'avantages en matière de fiscalité. En ce qui concerne le domaine de la culture, ces institutions à but non lucratif mènent des projets de développement culturel (éducation artistique, établissement et gestion de structures culturelles, production, restauration de sites, études et recherches...). Cette notion d'organismes ou d'institutions à but non lucratif existe dans certains pays du monde arabe. Toutefois, leur traitement fiscal diverge d'un pays à un autre.

D'abord, au Maroc seuls les organismes et sociétés à but non lucratif peuvent bénéficier d'une exonération permanente de l'impôt sur les sociétés, mais uniquement pour leurs activités non commerciales (article 6 du chapitre 1 du code général des impôts de 2010). Ces mêmes structures sont exclues selon le même code (article 62) de l'imposition des revenus et profits fonciers⁷⁶³. Il faut noter aussi que pour le Maroc comme pour d'autres pays, les entreprises à but non lucratif sont souvent considérées comme des organismes d'intérêt public ou général et ce statut particulier qui leur confère un traitement fiscal préférentiel. Ce qui est clairement perceptible à travers la loi jordanienne portant sur l'impôt sur le revenu de 1995, qui d'une part exonère ce genre de sociétés de l'impôt sur le revenu, et les défiscalise des taxes sur l'achat et l'importation des biens et services. De même, on retrouve des avantages similaires dans certains pays du Golfe. Comme le Koweït, qui dans l'article 1 de la loi n° 24 de 1962, relative aux « organismes d'intérêt public », stipule que :

« Dans l'application de la loi, les associations et clubs d'intérêt public désignent les associations et clubs organisés d'une manière continue pour une durée déterminée ou indéterminée. Ils sont

⁷⁶² UNESCO, OBSERVATOIRE MONDIAL DE LA CONDITION DE L'ARTISTE, « Condition des artistes en République Arabe Syrienne », *op. cit.*

⁷⁶³ ROYAUME DU MAROC, *Code général des impôts*, *op. cit.*, p. 58.

*constitués de personnes morales ou physiques pour des buts autres que lucratifs. Ils visent des activités sociales, culturelles, religieuses ou sportives. »*⁷⁶⁴

Le Bahreïn considère pour sa part, les associations et les clubs sociaux et culturels comme des organismes d'intérêt général dans la législation relative au domaine de la jeunesse et des sports.⁷⁶⁵ Cependant, ces lois ne précisent pas les avantages accordés à ces institutions en termes de fiscalités, seul le Qatar à travers la loi sur les entreprises d'intérêt général (n° 21 de 2006), annonce pour ce genre d'organismes une

*« Exonération totale ou partielle des impôts et des taxes »*⁷⁶⁶

3 Traitement fiscal des entreprises et structures liées au secteur culturel

C'est à travers ce genre de traitements qu'apparaissent les réels objectifs de la politique culturelle de l'État, en distinguant entre trois sortes d'organismes :

Premièrement, le mécénat privé, comme c'est le cas pour l'Algérie où l'État essaye par le biais de sa nouvelle stratégie culturelle d'encourager les entreprises du secteur privé à participer au financement des différents projets artistiques et des activités culturelles. Pour ce fait, il leur accorde une réduction pouvant atteindre les 10 % sur les impôts percevables sur leur chiffre d'affaires.⁷⁶⁷ Cependant, il est important de noter que l'ensemble de ces opérations (pratiquées en Algérie et dans plusieurs autres pays arabes) ne peut s'inscrire dans un registre de mécénat. Du fait que d'une manière générale, les entreprises privées participant au financement d'un projet culturel ont souvent un intérêt commercial ou publicitaire et opèrent ainsi dans le domaine du *sponsoring*.

Deuxièmement, dans l'intention d'encourager les entreprises à recruter des travailleurs culturels en général et des artistes en particulier. Certains pays comme le Maroc accordent une réduction d'impôt correspondant aux dépenses liées au recrutement de ce genre d'employés (acteurs, chanteurs, cinéastes, journalistes, rédacteurs et photographes).

⁷⁶⁴ DAWLAT AL-KOWAYT (ÉTAT DU KOWEÏT), *Qānūn raqam 24 lis sanat 1962 fī cha'n al-andiyā' wa ḡam'iyāt al - naf' al- 'ām* (La loi n° 24 de 1962 sur les clubs et associations d'intérêt public), 1962.

⁷⁶⁵ MAMLAKAT AL-BAHRAIN (ROYAUME DU BAHREÏN), *Qānūn al- ḡam'iyāt wa al-andiyā' al-iḡtimā'iyā' wa al-ṭaqāfiyā' wa al-hay'āt al- ḡāṣa' al- 'āmilā' fī maydān al- ṣabāb wa al-riyāḡa' wa al-mu'assasāt al-ḡāṣa', raqam 21/1989*. (La loi n° 21 de 1989 des associations et clubs sociaux et culturels, des organismes privées et publics dans le domaine de la jeunesse et des sports ainsi que des entreprises privées), 1989.

⁷⁶⁶ DAWLAT QATAR (ÉTAT DU QATAR), *Marsūm bi-qānūn bi cha'n al-mu'assasāt al-ḡāṣa' dāt al-naf' al- 'ām* (21/2006) (Décret de loi n° 21 de 2006 des entreprises privées d'intérêt public), 2006.

⁷⁶⁷ KASSAB, A. et BOUKROUH, M., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā' fī al-ḡazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie) », *op. cit.*, p. 25.

Aussi, ces sociétés peuvent aussi bénéficier d'une exonération sur la taxe de la valeur ajoutée (TVA) dans le cadre de certaines transactions.⁷⁶⁸

Troisièmement, quelques gouvernements arabes dans l'objectif de développer un secteur culturel en particulier accordent aux sociétés concernées quelques avantages fiscaux. Parmi lesquels on retrouve la Tunisie qui vise à développer le secteur des industries culturelles relatives à l'édition et à la cinématographie.⁷⁶⁹ Pour le premier secteur, l'État aspire à valoriser les auteurs tunisiens au niveau interne, régional et surtout international. À travers le second domaine, les autorités tunisiennes espèrent rattraper leur retard par rapport aux productions des pays voisins. Par conséquent, la Tunisie a redoublé d'effort à la fois pour relancer la production nationale, mais aussi pour attirer les équipes de tournage étrangères.⁷⁷⁰

Pour finir, il est important de noter que ce traitement préférentiel existe que dans quelques rares pays de la région. De la sorte, la plupart des pays arabes considèrent les entreprises culturelles et artistiques comme l'ensemble des sociétés industrielles ou autre à caractère lucratif, comme l'exprime la loi syrienne n° 24 du 13/11/2002 sur les bénéfices des professions industrielles commerciales et non commerciales.⁷⁷¹ Par ailleurs, dans les pays arabes où il existe une industrie artistique plus ou moins développée il existe une sorte d'amalgame entre art et divertissement. C'est le cas de l'Égypte où il n'existe aucune différenciation juridique permettant de distinguer entre les sociétés des deux secteurs. Par conséquent, l'État réserve le même traitement fiscal aux entreprises culturelles (théâtres, cinémas, galeries...) et aux sociétés de divertissement (boîtes de nuit, parcs d'attractions...).⁷⁷² Cette confusion est aussi présente au Liban à travers le décret législatif n° 66 du 05/08/1967 (amendé par la loi n° 409 du 07/02/1995 et la loi n° 490 du

⁷⁶⁸ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶⁹ Certains autres domaines artistiques bénéficient également de quelques avantages en matière de TVA comme les arts plastiques, la musique ou encore les troupes de théâtres. Ces avantages concernent spécifiquement l'importation de matériels et de matériaux, la vente de produits ou encore l'installation dans certaines zones.

⁷⁷⁰ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie) », *op. cit.*, p. 36.

⁷⁷¹ YAZJI, R. et KHATIB, R. AL, « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā (Politiques culturelles en Syrie) », *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷² Seules les maisons d'édition spécialisées dans les livres et revues scientifiques, religieuses, littéraires et artistiques sont exonérées de cet impôt.

15/02/1995), qui considère toutes les entreprises générant des revenus par le biais d'une billetterie comme une société de divertissement et par conséquent imposable.⁷⁷³

2.2. Les droits d'auteurs et droits voisins

Les princes et les personnalités les plus influentes dans les différentes sociétés se sont toujours préoccupés du sort et de la protection des artistes et des œuvres. . Aussi, en Europe c'est l'avènement de l'imprimerie qui a permis à l'église (qui contrôlait l'ensemble des écrits et de leur exploitation) d'imposer des règles pour protéger en premier lieu les éditeurs.⁷⁷⁴ Toutefois, sur le plan juridique le « Statut d'Anne » (promulgué en Angleterre en 1710) est considéré comme la première loi qui permet aux intellectuels de l'époque de jouir matériellement de leur travail créatif.⁷⁷⁵

Puis, près de deux siècles plus tard, la Convention de Berne de 1886 et ses différents amendements ont permis d'étendre la protection des œuvres littéraires et artistiques au niveau mondial. Cette Convention a dû s'adapter à travers les années aux différentes métamorphoses et mutations qu'ont subies les domaines de l'art et de la culture. Parallèlement, il est évident que la révolution industrielle puis technologique a permis à l'esprit créatif de se développer et d'envahir tous les secteurs : industriel, technologique, scientifique...

De cette manière, cette évolution a conduit à une séparation entre d'une part, la propriété industrielle, qui se focalise essentiellement sur la notion d'idée créative permettant de mettre en place une invention inédite. Et d'une autre, la propriété littéraire et artistique qui se concentre sur la manière dont une idée est présentée. En d'autres termes, l'élément central de la propriété littéraire et artistique est la forme et l'esthétisme de cette idée qui se présente sous diverses formes (une combinaison de mots pour former un texte, un mélange de couleurs constituant une toile...).

⁷⁷³ HAMADI, W. et ATHER, R., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban) », *op. cit.*, p. 43.

⁷⁷⁴ BETTIG, R.V., *Copyright culture: The political economy of intellectual property*, USA, Westview Press, 1996, p. 15.

⁷⁷⁵ LINANT DE BELLEFONDS, X., *Droits d'auteur et droits voisins: propriété littéraire et artistique*, Paris, DELMAS, 1997, p. 10.

Cependant, malgré cette séparation il est important de souligner que le droit de la propriété industrielle comme celui de la propriété artistique et littéraire découlent d'une seule et même source « la propriété intellectuelle ». Étant donné que le travail de l'artiste comme celui de l'inventeur nécessite à la fois un effort intellectuel et un esprit créatif.

Conséquemment, bien que les frontières entre la création artistique et industrielle soient extrêmement minces et floues dans le domaine de la culture⁷⁷⁶, nous nous focalisons dans notre présente recherche sur la propriété artistique et littéraire en termes de droits d'auteur.

Pour commencer, il est important de signaler que ces droits impliquent deux notions distinctes. D'abord, celle de la propriété de l'œuvre (qu'elle soit matérielle ou non). Ensuite, le concept de la personnalité qui implique l'individualité de l'artiste à travers son œuvre.

De ce fait, même si les sources internationales du droit d'auteur permettent une application presque unifiée au niveau des pays, il existe toujours des divergences liées à la vision des gouvernements, mais surtout aux objectifs de leurs politiques culturelles. Ainsi, à titre comparatif, la loi française fait primer la protection de la personnalité de l'artiste exprimée à travers son œuvre, contrairement à la loi américaine qui ne reconnaît que les droits matériels de l'artiste.⁷⁷⁷

A. Le droit de la propriété littéraire et artistique dans les législations arabes

De manière globale, la majorité des pays arabes se sont dotés d'une législation spécifique à la protection des droits d'auteur en plus d'être signataires des plus importantes Conventions et protocoles relevant de cette question (voir annexe n° 11 pages XII-XIII). Ainsi, après la révision de ces textes, les législations arabes relatives aux droits d'auteur peuvent être réparties en trois groupes distincts.

D'abord, les États arabes ayant appliqué la loi ottomane de mai 1910 (qui reconnaît aux auteurs le droit de propriété sur l'ensemble de leurs œuvres) jusqu'à la mise en place d'une

⁷⁷⁶ Aujourd'hui dans le secteur culturel, il existe un vaste système de production incluant les industries culturelles. Conséquemment, l'encadrement juridique du secteur de l'art se fait à la fois au niveau des propriétés artistiques mais aussi industrielles.

⁷⁷⁷ LINANT DE BELLEFONDS, X., *Droits d'auteur et droits voisins: propriété littéraire et artistique*, op. cit., p. 12.

législation nationale. C'est le cas de la Jordanie (jusqu'à la promulgation de la loi n° 22 de 1992)⁷⁷⁸ et de l'Irak⁷⁷⁹ (jusqu'à la proclamation de la loi n° 3 de 1971⁷⁸⁰). Dans ce groupe, on retrouve également des pays, où la loi ottomane a été remplacée à l'époque du Mandat français par la décision n° 2385 du 17/01/1924 (amandée le 21/09/1926), qui visait à délimiter, organiser et protéger la propriété intellectuelle selon les textes internationaux de l'époque. Il s'agit principalement du Liban, qui a appliqué cette décision jusqu'à la promulgation de la loi du 31/01/1947⁷⁸¹ (amendée le 23/05/1969)⁷⁸². Mais aussi la Syrie, qui n'a remplacé le texte français qu'en 2001 avec le décret de la loi n° 2.⁷⁸³

Ensuite, le Maroc constitue un cas singulier, dans la mesure où le *dahir* du 23/06/1916 est considéré comme la première loi marocaine visant à protéger les œuvres ainsi que les droits moraux et matériels de l'auteur. Néanmoins, en étant sous protectorat français cette loi constituait une application directe à la loi pénale française. Ainsi, les autorités marocaines ont décidé en 1970 de se munir d'une législation nationale relative aux droits d'auteur à travers l'ordonnance royale n° 54.⁷⁸⁴

Aussi, ce texte juridique est resté en vigueur jusqu'à la promulgation de la loi n° 42 de 2000 qui avait pour objectif principal d'adapter de la législation nationale aux Conventions et accords internationaux ratifiés par le Royaume.⁷⁸⁵

Enfin, les autres pays arabes se sont dotés d'une législation nationale se rapportant aux droits de la création de la manière suivante :⁷⁸⁶

⁷⁷⁸ Par la suite, cette loi a été amendée par les lois suivantes : la loi n°29 de 1999, i n° 88 de 2003, n° 8 de 2005 et la loi n° 9 de 2005.

⁷⁷⁹ NAHID AWAD, A.K.A. et AYMAN SALIH, A.R., *Al-waḍ'iyā' al-ḥālīyā' li al-milkiyā' al-fikriyā' fī al-Sūdān : al-tašrī'āt al-sūdāniyā' wa al-ḥuqūq al-mu'alif wa al- ḥuqūq al muḡāwirā' (La situation actuelle de la propriété intellectuelle au Soudan: la législation soudanaise, les droits d'auteur et les droits voisins)*, <http://puka.cs.waikato.ac.nz/cgi-bin/sali/library?e=d-000-00---0slal--00-0-0-0prompt-10---4-----0-11--1-ar-50---20-about---00031-001-1-0windowsZz-1256-00&a=d&c=slal&cl=CL1&d=HASHd764b5e8259e005571bf73.2>, consulté le 15 novembre 2012.

⁷⁸⁰ En 2001, les autorités irakiennes ont amendé la loi de 1971 par l'ordonnance n°83.

⁷⁸¹ AMRI, A., « La propriété littéraire et artistique dans la législation des pays arabes: étude comparative », in *Bulletin du droit d'auteur*, vol. 20 (1986), n° 2/3, p. 5.

⁷⁸² Néanmoins, la loi libanaise la plus importante en matière de droits d'auteur (elle est toujours en vigueur) est la loi n°75 du 03/04/1999 qui a permis la création d'entreprises et organismes spécialisés dans la gestion des droits collectifs et des droits d'auteurs. Aussi, elle délimite d'une manière plus objective le sens de la créativité, les mesures de protection ainsi que les dommages et pénalités.

⁷⁸³ SYRIAN ARAB REPUBLIC, *Law N°./12/2001, Copyright Law of Syria*, 2001.

⁷⁸⁴ La seule modification notable dans ce nouveau texte par rapport à la loi de 1916 est la suppression des expressions liées au régime du protectorat français.

⁷⁸⁵ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā' fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc) », *op. cit.*, p. 67.

- l'Égypte : la loi n° 354 de 1954 représente la première loi relative au droit d'auteur, elle a été amendée par les lois n° 14 de 1968, n° 34 de 1975 et n° 29 de 1994. Puis annulée et remplacée en 2002, par la loi n° 82 sur « la propriété intellectuelle » ;
- la Tunisie : le premier texte juridique tunisien sur les droits d'auteur est la loi n° 12 de février 1966 (amendée par la loi du 04/01/1969). Par la suite, en 1994, la loi n° 94-36 du 24/02/1994 sur la propriété littéraire et artistique est venue abroger celle de 1966. Enfin le dernier texte émis par les autorités tunisiennes est la loi n° 2009-33 visant à modifier et compléter la loi précédente ;⁷⁸⁷
- l'Algérie : après l'indépendance, l'ordonnance n° 73-14 du 03/04/1973 a été mise en place pour couvrir juridiquement la propriété artistique et littéraire⁷⁸⁸. Cependant, en 2003 les autorités algériennes ont mis en place l'ordonnance n° 03-05 du 19/07/2003 pour s'adapter aux changements mondiaux en matière de droit d'auteur et droits voisins ;⁷⁸⁹
- la Libye : la loi n° 9 portant sur la protection des droits d'auteur a été promulguée le 16/03/1968⁷⁹⁰, puis elle a été complétée par la loi n° 7 de 1984 déterminant les conditions d'enregistrement des œuvres destinées à la publication ;
- l'Arabie Saoudite : le premier texte relatif aux droits d'auteur est représenté par le système n° 11 du 17/12/1989. Mais en 2003, les autorités saoudiennes ont décidé de décréter un nouveau système des droits d'auteur sous le décret royal n° 49.32 du 30/08/2003 ;⁷⁹¹

⁷⁸⁶ En Mauritanie, il n'y a pas de législation nationale relative aux droits d'auteur ou encore à la propriété intellectuelle. Néanmoins la loi française n°798/57 de 1957 est toujours en vigueur en ce qui concerne les droits d'auteur.

⁷⁸⁷ RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, *Loi n°2009-33 du 23 juin 2009, modifiant et complétant la loi n°94-36 du 24 février, relative à la propriété littéraire et artistique* 1994, 2009.

⁷⁸⁸ NAHID AWAD, A.K.A. et AYMAN SALIH, A.R., « Al-waḍ'īyāṭ al-ḥālīyāṭ li al-milkiyāṭ al-fikriyāṭ fī al-Sūdān : al-tašrī'āt al-sūdāniyāṭ wa al-ḥuqūq al-mu'alif wa al- ḥuqūq al muḡāwiraṭ (La situation actuelle de la propriété intellectuelle au Soudan: la législation soudanaise, les droits d'auteur et les droits voisins) », *op. cit.*

⁷⁸⁹ KASSAB, A. et BOUKROUH, M., « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāṭ fī al-ḡazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie) », *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹⁰ AL-ĠAMĀHĪRIYĀṭ AL-'ARABIYĀṭ AL-LĪBIYĀṭ AL- ŠA'BIYĀṭ AL-IŠTIRĀKIYĀṭ (LA JAMAHIRIYA ARABE LIBYENNE POPULAIRE ET SOCIALISTE), *Qānūn ḥimāyat ḥaq al mu'allif (Loi sur la protection du droit d'auteur)*, 1968.

⁷⁹¹ AL-MAMLAKĪ AL-'ARABIYYĀṭ AL-SA'ŪDIYĀṭ (ROYAUME D'ARABIE SAOUDITE), *Nizām ḥuqūq al-mu'allif al-ḡadīd wa lā'ihatihu al-tanfīḍiyāṭ (La nouvelle loi sur les droits d'auteur et son règlement d'exécution)*, 2003.

- les Émirats Arabes Unis : sous la nomination de « la protection des œuvres intellectuelles », la loi n° 40 a été promulguée le 28/09/1992, puis a été remplacée par la loi n° 7 de 2002 « loi des droits d'auteur et droits voisins » ;⁷⁹²
- le Qatar : c'est en 1995 que le gouvernement qatari a décidé d'instaurer la loi n° 25/1995 sur la propriété intellectuelle et les droits d'auteur. Cependant, depuis 2002 les droits d'auteur et droits voisins sont indépendamment couverts par la loi n° 7-2002 ;⁷⁹³
- Bahreïn : la loi n° 20 de 1975 était consacrée au dépôt légal des œuvres, elle a été remplacée par la loi n° 22 de 2006 impliquant d'une manière plus concrète les droits d'auteur et les droits voisins ;
- Le Koweït : les autorités koweïtiennes se sont dotées depuis 1966 de la loi n° 3 qui concernait les droits d'auteur, mais uniquement dans le domaine de l'édition. Ainsi, en 1999, la loi n° 5 a été arrêtée pour annuler le texte précédent et couvrir tout le domaine de la propriété intellectuelle ;⁷⁹⁴
- Oman : le sultanat n'a pas connu de législation spécifique aux droits d'auteur jusqu'au décret royal n° 37 de 2000 portant sur les droits d'auteurs et droits connexes. Ce dernier a été remplacé par un autre décret royal (n° 65 de 2008) ;⁷⁹⁵
- le Soudan : la première loi soudanaise ayant le plus attrait au domaine des œuvres littéraires et artistiques est la loi n° 49 de 1974 (elle a été remplacée par la loi de 2001 qui concernait le contrôle des films cinématographiques). Cependant, à côté de ce texte les pouvoirs ont décidé en 1996 de mettre en place une loi plus globalisante en la consacrant au droit d'auteur et droits voisins ;⁷⁹⁶
- le Yémen : la loi n° 19 de 1994 sur la propriété intellectuelle couvrant également les droits d'auteur apparaît comme le premier texte juridique dans ce domaine. Toutefois, en 2012 les autorités ont mis une loi spécifique aux droits d'auteur et droits voisins (loi n° 15 de 2012) ;⁷⁹⁷

⁷⁹² UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, *Federal Law N°7 of the year 2002 concerning Copyright and Neighboring Rights*, 2002.

⁷⁹³ STATE OF QATAR, *Law n°7 of 2002 on protection of Copyright and Neighboring Rights*, 2002.

⁷⁹⁴ STATE OF KUWAIT, *Decree-Law n°5 of 1999 concerning Intellectual Property Rights*, 1999.

⁷⁹⁵ SULTANAT OF OMAN, *Royal Decree n°65/2008 promulgating the Law on Copyright and Related Rights*, 2008.

⁷⁹⁶ REPUBLIC OF SUDAN, *The Copyright and Neighboring Rights Act 1996*, 1996.

⁷⁹⁷ AL-ĠAMĀHĪRIYĀĪ AL-YAMANIYYĀĪ (RÉPUBLIQUE DU YÉMEN), *Qānūn raqam 15 bi cha'n ħimāyat ħaq al mu'allif wa al-ħuqūq al-muġāwirāĪ (Loi n°15 sur la protection du droit d'auteur et droits voisins)*, 2012.

- Djibouti : en 1996, les autorités djiboutiennes ont mis en place la loi n° 114/AN/96/30L couvrant uniquement les droits de l'auteur, qui a été remplacée en 2006 par un texte (loi n° 154/AN/06/5eme qui intégrait en plus du droit d'auteur les droits voisins).⁷⁹⁸

De cette manière, ces différentes législations représentent les adaptations nationales des textes internationaux signés ou ratifiés par chacun de ces pays. Néanmoins, étant donné que la région arabe est dotée d'une organisation régionale possédant de multiples organes spécialisés la question qui se pose est la suivante : existe-t-il un texte commun à l'ensemble de ces pays mis en place par l'organisation ou ses organes concernant la protection des droits d'auteur ?

B. Une législation communautaire pour les droits d'auteur dans le monde arabe ?

La relecture des fondements de la création de la Ligue des États Arabes révèle que « l'unité culturelle » des pays arabes représente la pierre angulaire de cette organisation. Cette unité a pour racine la lutte anticoloniale et s'étend vers la volonté de constituer une nouvelle communauté constituée de sociétés portant des valeurs culturelles communes. Aussi, cette affirmation s'est traduite vingt années après la création de l'organisation en 1964 par « la Charte de l'unité culturelle arabe ».

Cette dernière appelait les États membres de la Ligue à coopérer dans les domaines de l'éducation, la culture et les sciences pour atteindre trois objectifs principaux. D'abord, garantir les droits du citoyen arabe par rapport à l'éducation, la liberté, la dignité et le confort. Ensuite, développer la société arabe sur des bases solides portant à la fois des valeurs spirituelles et scientifiques. Enfin, mettre en avant la personnalité de l'individu arabe au niveau international ainsi que sa capacité à préserver la paix internationale.⁷⁹⁹

En ce qui concerne les droits d'auteur, cette charte représente l'un des plus importants outils ayant permis de poser les prémices d'une législation arabe unifiée. En effet, l'article 21 stipule que :

⁷⁹⁸ RÉPUBLIQUE DE DJIBOUTI, *Loi n°154/AN/06/5ème L relative à la protection du droit d'auteur et du droit voisin*, 2006.

⁷⁹⁹ ALECSO, *Mīṭaq al-wihda al-ṭaqāfiyā al-a'rabiyyā (Charte de l'unité culturelle arabe)*, op. cit., p. 2.

« Chaque État membre travaille juridiquement à protéger la propriété littéraire, scientifique et artistique pour toutes les productions découlant de ces domaines dans chacun des États membres de la Ligue des États Arabes. »⁸⁰⁰

Ainsi, selon cet article, la Charte de l'unité culturelle arabe ne visait pas particulièrement à créer un système juridique uni, mais appelait plutôt les pays arabes à introduire dans leurs législations respectives des règles de droit relatives à la propriété intellectuelle et artistique. Ainsi, cette étape étant franchie, les responsables arabes ont commencé à planifier la création d'un document juridique leur servant de repère, mais aussi de référence dans la protection nationale des droits d'auteur.⁸⁰¹

De son côté, l'Organisation de la Ligue des États Arabes pour l'Éducation, la Culture et la Science (ALECSO) a été chargée de veiller à l'exécution de ce projet à travers plusieurs étapes :⁸⁰²

- la septième session du sommet des ministres arabes de la Culture organisée à Rabat en 1989, représente le point de départ de ce processus, les responsables présents y ont envisagé la mise en place d'une législation unifiée inspirée des textes en vigueur afin de protéger les droits d'auteur et les droits voisins ;
- la neuvième session qui s'est déroulée en janvier 1994 à Beyrouth, durant laquelle les ministres présents ainsi que les représentants de l'organisation se sont mis d'accord sur l'élaboration d'une loi type. L'ALECSO de sa part a convié les États membres à exprimer leurs avis et leurs propositions respectifs, en vue de préparer une version corrigée lors de la session suivante ;
- la dixième session organisée à Tunis en février 1997, qui s'est soldée par la proposition d'un projet de loi type corrigé après la consultation des pays membres. Néanmoins, ces derniers ont demandé à l'ALECSO de revoir ce projet en faisant appel à des experts et des spécialistes en droits d'auteur afin de présenter une nouvelle version lors de la réunion des responsables gouvernementaux des droits d'auteur dans le monde arabe ;

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁰¹ Toutefois, chaque pays devait mettre en place une législation en adéquation avec les différents textes internationaux qu'il a ratifié et adopté.

⁸⁰² ALECSO, *Al-tašrī' al-namūdağī li ħimāyat ħuqūq al-mu'alif wa al- ħuqūq al muğāwirā' fī al-watan al-a 'rabī* (Loi type sur la protection des droits d'auteur et droits voisins dans le monde arabe) sur, 1998, p. 2.

- la réunion des responsables gouvernementaux des droits d'auteur dans le monde arabe s'est déroulée à Alger entre le 1 et le 5 juin 1998, pendant laquelle l'ALECSO a coopéré avec quatre experts et spécialistes dans les droits d'auteur et droits voisins, afin de présenter un projet de loi relevant l'ensemble des remarques précédentes des pays membres. À la fin de cette réunion, les représentants présents se sont accordés à se baser sur l'accord arabe de 1981⁸⁰³ et à prendre en considération les différents changements et développements que connaît la région ;
- la réunion des experts qui s'est déroulée au Caire entre le 8 et le 12 juillet 1998, elle avait pour ordre du jour « la présentation d'un projet final de loi type » qui s'appuyait principalement sur les accords et les conventions internationaux (signés par les pays arabes) ;⁸⁰⁴
- la onzième session du sommet des ministres arabes de la Culture organisée à Sharjah entre le 21 et le 22 novembre 1998, durant laquelle la loi type a été présentée sous sa forme finale, avec une série de recommandations proposée par l'ALECSO.⁸⁰⁵

Enfin, ce texte nommé « loi type pour la protection des droits d'auteur et droits voisins », adopté par l'ensemble des pays arabes contient 53 articles divisés en six chapitres :⁸⁰⁶

- les œuvres protégées ;
- la protection des artistes-interprètes, des producteurs d'enregistrements sonores et des organismes radiophoniques ;
- les restrictions sur les droits matériels ;
- les mesures de précaution et de sanction ;

⁸⁰³ Il s'agit des Accords sur la protection des droits d'auteur, adoptés lors du sommet des ministres arabes de la culture organisé à Bagdad entre le 2 et le 5 novembre 1981. Aussi, à part l'Égypte et le Liban tous les autres États arabes sont signataires.

⁸⁰⁴ Il s'agit particulièrement des :

- accords de Rome de 1961, sur la protection des artistes interprètes, les producteurs d'enregistrements sonores et les organismes de radiodiffusion ;
- accords de Berne sur la protection des œuvres littéraires et artistiques, le document de Paris du 24/07/1971 et son amendement du 02/10/1979 ;
- accords de TRIP'S sur les aspects commerciaux de la propriété intellectuelle ;
- l'annexe 1 (G) des accords sur les tarifs douaniers et le commerce (GATT).

⁸⁰⁵ L'ALECSO recommandait aux États membres de s'inspirer de cette loi type dans les législations nationales tout en respectant les règles nationales, la publication (après correction) de cette loi dans chacun des pays, l'organisation de réunions rassemblant les responsables chargées des droits d'auteurs dans la région pour étudier les changements et adopter la loi citée à ces derniers, ainsi que la préparation de rapports annuels sur la situation des droits d'auteur dans chaque pays.

⁸⁰⁶ ALECSO, *Al-tašrī' al-namūdağī li ħimāyat ħuqūq al-mu'alif wa al- ħuqūq al muğāwirā' fī al-watan al-a'rabī* (Loi type sur la protection des droits d'auteur et droits voisins dans le monde arabe) sur, op. cit., p. 18.

- l'arbitrage et la gestion collective des droits matériels ;
- les dispositions finales.

Pour conclure, il est important de noter que malgré l'adoption générale de ce texte, ce dernier fait en réalité office de recommandations, puisque l'ALECSO se contente d'inviter les États membres à s'inspirer (et non d'appliquer) cette loi type pour l'élaboration des lois nationales. Par conséquent, il est impossible de parler d'une loi unifiée ou encore d'une loi communautaire.

Par ailleurs, le manque de coordination est encore plus saisissant. Car seul le Conseil de Coopération des pays du Golfe aborde à travers la « stratégie du travail culturel commun » la question sur la nécessité d'activer et de développer les lois relatives à la propriété intellectuelle.⁸⁰⁷ Néanmoins, il est important de souligner que le Conseil n'annonce dans aucun domaine de coopération (juridique ou culturel) un plan d'unification ou de coopération en ce qui concerne les droits d'auteur et les droits voisins.

C. Ressemblances et divergences dans les législations nationales

Comme il a été précédemment signalé, la mise en place d'une loi type sur les droits d'auteur et droits voisins par l'ALECSO, ainsi que l'adhésion de la majorité des pays arabes aux instruments juridiques internationaux les plus importants en matière de protection des droits littéraires et artistiques ont permis de retrouver un paysage juridique assez uniformisé pour ce qui est des principaux chapitres abordés par les différentes législations arabes. Cependant, en raison de l'absence du caractère obligatoire, il existe plusieurs divergences en matière d'adaptation de cette loi type dans les législations nationales arabes.

De ce fait, en parcourant les différentes lois relatives aux droits d'auteur, nous pouvons relever des points de dissemblance suivants :

1 Les œuvres protégées : la loi type de l'ALECSO, désigne les travaux ci-dessous comme devant bénéficier d'une protection juridique :

- les œuvres écrites tels les livres, les brochures...

⁸⁰⁷ MAJLIS AL-TA'ĀWUN AL-ḤALĪĠ AL- 'ARABĪ (CONSEIL DE COOPÉRATION DES PAYS DU GOLFE « CCG »), *Qawā'id wa nuzum al-'amal al-ṭaqāfi al-muštarak li duwal majlis al-ta'āwun al-ḥalġ al-'arabī* (Les règles et les règlements du travail culturel commun des États du Conseil de Coopération des pays du Golfe arabe), Riyad, Secrétariat Général du CCG, 2012, p. 16.

- les œuvres orales comme les discours, les allocutions, les sermons ainsi que les prêches religieux ;
- les œuvres théâtrales et les spectacles vivants ;
- les œuvres musicales qu'elles soient écrites ou non, ou bien accompagnées de paroles ou non ;
- les œuvres chorégraphiques ;
- les œuvres cinématographiques, radiophoniques et audiovisuelles ;
- les travaux de dessin, d'art plastique, d'architecture, de sculpture et de gravure, ainsi que les arts décoratifs ;
- les travaux liés aux arts appliqués qu'ils soient produits d'une manière artisanale ou industrielle ;
- les images explicatives, les plans géographiques, les dessins, les modèles et les croquis relatifs aux domaines de la géographie, de la topographie, de l'architecture et de la science ;
- le titre d'une œuvre, si ce dernier est considéré comme original ne se limitant pas à être une expression générale désignant le sujet de l'œuvre.

Ainsi, on retrouve ces mêmes points dans la grande majorité des États arabes. Avec cependant quelques différenciations. La loi saoudienne par exemple, ne mentionne pas dans son texte d'une manière claire les œuvres musicales et cinématographiques (article 02)⁸⁰⁸. L'Irak pour sa part, inclut la récitation coranique dans sa liste des œuvres protégées (article 02)⁸⁰⁹. Quant aux législations tunisienne et algérienne, elles intègrent respectivement dans l'article 01 paragraphe 02 et l'article 04, alinéa (i) de leur législation « l'habillement, la mode et les parures » comme œuvres protégeables par la loi.⁸¹⁰

⁸⁰⁸ AL-MAMLAKĪ AL-'ARABIYYĀI AL-SA'ŪDIYĀI (ROYAUME D'ARABIE SAOUDITE), *Nizām huqūq al-mu'allif al-ġadīd wa lā'ihatihu al-tanfīdiyyāi* (La nouvelle loi sur les droits d'auteur et son règlement d'exécution), *op. cit.*, p. 11- 12. (Art. 2 et Art.3)

⁸⁰⁹ ĠAMĀHĪRIYAT AL-'IRĀQ (RÉPUBLIQUE D'IRAK), *Qānūn himāyat haq al mu'allif raqam (3) li sanat 1971* (Loi n°3 de 1971 sur la protection du droit d'auteur), 1971, p. 6- 7. (Art. 2)

⁸¹⁰ RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, *Loi n°2009-33 du 23 juin 2009, modifiant et complétant la loi n°94-36 du 24 février, relative à la propriété littéraire et artistique* 1994, *op. cit.*, p. 1. Art 1, §2, tiret 14.

2 Le folklore et les œuvres folkloriques : autrefois, cette question n'était considérée que par quelques États (le Maroc, la Tunisie et l'Algérie)⁸¹¹, aujourd'hui on la retrouve dans les différentes lois arabes. Néanmoins, le sujet du folklore est abordé de différentes manières. D'abord, en Algérie⁸¹² et au Maroc,⁸¹³ le « folklore » est un thème central dans la législation relative aux droits d'auteur et droits voisins. De cette manière, l'œuvre folklorique y est considérée comme n'importe quel autre travail artistique. Ensuite, certains pays arabes (le Yémen⁸¹⁴, l'Arabie Saoudite⁸¹⁵, Oman, Djibouti⁸¹⁶ et les Émirats Arabes Unis⁸¹⁷) protègent « les expressions folkloriques » en les considérant comme des « œuvres dérivées »⁸¹⁸. Le Qatar et Bahreïn pour leur part, se contentent de définir « le folklore national » et « les expressions du folklore » dans le premier article (généralement dédié aux définitions) sans les introduire dans les articles relatifs aux œuvres protégées. Enfin, certains pays comme le Liban⁸¹⁹ (art.05 de la loi n° 75 du 03/04/1999) ou la Jordanie (art.03 de la loi n° 22 de 1992) considèrent le folklore comme « un bien public », ce qui l'exclut de toute protection.

3 Le titre de l'œuvre : dans la plupart des législations arabes, l'intitulé d'une œuvre bénéficie d'une protection au même titre que l'œuvre elle-même. Seulement, ce dernier doit avoir un caractère original ou créatif (selon les différentes expressions utilisées). La seule exception notable dans la région se trouve dans la législation libyenne, qui ne considère pas le titre d'un travail artistique comme une œuvre, mais comme une marque

⁸¹¹ AMRI, A., « La propriété littéraire et artistique dans la législation des pays arabes: étude comparative », *op. cit.*, p. 6.

⁸¹² RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, *Ordonnance n°03_05 du 19 Joumada El Oula 1424 correspondant au 19 juillet 2003 relative aux droits d'auteur et droits voisins*, 2003, p. 3. Art.5 et Art.8.
(A noter que dans cette ordonnance les œuvres folkloriques sont nommées « œuvres du patrimoine culturel traditionnel »).

⁸¹³ ROYAUME DU MAROC, *Dahir n°1-00-20 du 9 Kaada 1420 (15 février 2000) portant promulgation de la loi n°2-00 relative aux droits d'auteurs et droits voisins*, 2000, p. 1- 6. Art.1, Art.3, Art.5, Art.7, § 1 et 2.

⁸¹⁴ AL-ĠAMĀHĪRIYĀI AL-YAMANIYYĀI (RÉPUBLIQUE DU YÉMEN), *Qānūn raqam 15 bi cha'n ħimāyat ħaq al mu'allif wa al-ḥuqūq al-muġāwirāt (Loi n°15 sur la protection du droit d'auteur et droits voisins)*, Art.4, *op. cit.*

⁸¹⁵ AL-ĠUMHŪRIYĀI AL-ʿARABIYĀI AL-SŪRIYĀI (RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE), *Al-qānūn raqam 24 li 'ām 2003 al-ḥāṣ bi al- ḍrība' 'alā al-daḥl (Loi n°24 de l'année 2003 sur l'impôt sur le revenu)*, Art.3, *op. cit.*

⁸¹⁶ RÉPUBLIQUE DE DJIBOUTI, *Loi n°154/AN/06/5ème L relative à la protection du droit d'auteur et du roit voisin*, Art.4, *op. cit.*

⁸¹⁷ UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, *Federal Low N°7 of the year 2002 concerning Copyright and Neighboring Rights*, *op. cit.*

⁸¹⁸ Selon la Convention de Berne, Art.2, les œuvres dérivées ou composites sont représentées par « les traductions, les adaptations, les arrangements de musique et autres transformations d'une œuvre littéraire ou artistique ». (Voir : OMPI, ORGANISATION MONDIALE POUR LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, 1971, p. 4.

⁸¹⁹ Pour le Liban les expressions et les œuvres folkloriques ne sont pas considérées comme protégeables. Néanmoins, les travaux inspirés du folklore sont considérés comme des œuvres protégées.

commerciale (même si l'originalité constitue une condition *sine qua non*). Par conséquent, en Libye le titre d'une œuvre n'est pas couvert par les droits d'auteur et les droits voisins, mais par le droit commercial.⁸²⁰

4 Programmes informatiques et bases de données : si nous revenons aux différents amendements et modifications qu'ont connus les législations arabes en matière de droits d'auteur et droits voisins, nous nous apercevons que les formes finales de ces textes n'ont commencé à se dessiner qu'à partir des années 1990. Cette époque est spécialement marquée par les innovations technologiques et surtout informatiques qui ont envahi l'ensemble des domaines créatifs. Conséquemment, tous les États arabes (mis à part la Libye, la Mauritanie et la Somalie) considèrent d'une part que les programmes informatiques sont des œuvres protégées (Maroc art. 03, Djibouti art.3, Qatar, art.02, Koweït art.02), et protègent également les bases données en tant qu'œuvres dérivées (Algérie art.03, Tunisie art 06, Arabie Saoudite art. 03, Bahreïn art. 03), ou alors protègent d'une manière plus globale les œuvres informatiques, qui à leur tour intègrent à la fois les programmes et les bases de données (Yémen art 03, Koweït art 02, Oman art.02, Soudan art. 05, Émirats Arabes Unis art. 02 et Égypte⁸²¹ art. 140).

5 La période de protection : il s'agit du thème où il existe le plus de dissemblances. Ces dernières sont particulièrement perceptibles en distinguant entre les droits d'auteur et droits voisins :

- Les droits d'auteur : ils se composent de plusieurs éléments ;
- L'œuvre individuelle : qui est protégée tout au long de la vie de son auteur, puis un certain nombre d'années après la mort de ce dernier. Cette durée est de 50 ans pour l'Algérie (art.54), Djibouti (art.12), l'Égypte (art.160), l'Irak (art. 20)⁸²², la Jordanie (art.31)⁸²³, le Liban (art.49), le Koweït (art.16), Qatar (art.15), l'Arabie

⁸²⁰ AL-ĠAMĀHĪRIYĀĪ AL-‘ARABIYĀĪ AL-LĪBIYĀĪ AL- ŠĀ‘BIYĀĪ AL-IŠTIRĀKIYĀĪ (LA JAMAHIRIYA ARABE LIBYENNE POPULAIRE ET SOCIALISTE), *Qānūn ḥimāyat ḥaq al mu‘allif* (Loi sur la protection du droit d'auteur), Art.4, *op. cit.*

⁸²¹ Pour l'Égypte et le Koweït, la loi appliquée concerne la propriété intellectuelle mais intègre néanmoins les droits d'auteur et droits voisins.

⁸²² REPUBLIC OF IRAK, *Coalition Provisionnal Authority Order Number 83 amandment to the copyright law*, 2004, art. 20 § 3, 4 et 5, p. 4- 5.

⁸²³ Il faut noter aussi, que dans l'article 32 de la loi jordanienne, les œuvres photographiques et scientifiques font l'objet d'une exception puisque leur période de protection est estimée à 25 ans. (Voir : KINGDOM OF JORDAN, *Law n°22 of 1999 on the Protection of Copyright and its Amendment*, 1999, p. 16.)

Saoudite (art. 19), le Soudan (art. 13), les Émirats Arabes Unis (art. 20), le Yémen (art.31), la Syrie (art.22) et la Tunisie (art.18)⁸²⁴. En ce qui concerne le Maroc (art. 25), Bahreïn (art.25) et Oman (art.26), cette protection est fixée à 70 ans après la mort de l'auteur.

Quant à la loi libyenne, elle fait exception, puisque l'œuvre est protégée 25 ans après le décès de son auteur. Aussi, la loi libyenne précise que la protection de cette dernière ne peut excéder les 50 ans entre la création de l'œuvre et la période *postmortem* de l'auteur (art.20).

- L'œuvre de collaboration⁸²⁵ : la période de protection de ce genre d'œuvres s'étend généralement à un certain nombre d'années après la mort du dernier auteur en vie. Ainsi, cette période est estimée d'une part à 50 pour l'Algérie (art.55), Djibouti (art.13), l'Égypte (art.161), le Liban (art.51), le Qatar (art.15), les Émirats Arabes Unis (art. 20), l'Arabie Saoudite (art.19), le Koweït (art.16), le Soudan (art.13), la Tunisie (art.18), la Syrie (art.22) et le Yémen (art.32). D'une autre part, elle est évaluée à 70 ans après la mort du dernier auteur au Maroc (art. 25), au Bahreïn (art.25) et à Oman (art.26). Enfin, dans ce cas aussi la protection de la loi libyenne ne va pas au-delà de 25 ans après la mort du dernier collaborateur.
- Les œuvres collectives et de l'audiovisuel : il s'agit d'une création établie grâce à la contribution de plusieurs auteurs dans différents domaines.⁸²⁶ Dans ce cas, l'œuvre est protégée durant 50 ans après la première publication. Cependant, si durant les cinquante années qui suivent la création de l'œuvre il n'y a pas eu publication. Cette dernière est alors protégée 50 ans à partir de la date de sa réalisation. Ce système est valable en Algérie (art.56 et art.58), au Qatar (art. 15), à Djibouti (art.16) en Égypte (art.162), au Liban (art.51), au Yémen (art.33), aux E.A.U (art.20), en Arabie Saoudite (art. 19), au Koweït (art.17), en Syrie (art.24), en Jordanie (art.9)⁸²⁷ et à Djibouti (art.15)⁸²⁸. Le Maroc (art.26) et le Bahreïn (art.37)

⁸²⁴ RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, *Loi n°2009-33 du 23 juin 2009, modifiant et complétant la loi n°94-36 du 24 février, relative à la propriété littéraire et artistique* 1994, *op. cit.*, p. 4.

⁸²⁵ Il s'agit d'un travail collectif ou chaque auteur a contribué dans le même domaine de création à la réalisation de l'œuvre finale. Soit de manière à ne pas pouvoir imputer une partie à un auteur particulier. Ou encore, en distinguant les apports respectifs, mais les auteurs on traité le sujet en se focalisant sur un objectif commun.

⁸²⁶ Il y a également deux conditions pour désigner une œuvre comme collective. D'abord l'existence d'un coordinateur (personne physique ou morale) qui édite, publie ou divulgue l'œuvre sous sa direction. Ensuite, l'impossibilité d'attribuer des droits distincts sur l'ensemble du travail.

⁸²⁷ La loi jordanienne précise dans le même article que les travaux de l'audiovisuel qui n'ont pas été diffusés durant les 50 années suivant leur création ne sont plus protégées.

rallongent cette période de protection à 70 ans après la première publication. Quant à l'intervalle entre la création et la publication, elle est estimée à 50 ans. Enfin, la loi omanaise fait office d'exception. Du fait que d'un côté, ce genre d'œuvre est protégé durant 95 ans, à partir de la date de la première publication. D'un autre, dans le cas où les auteurs n'auraient pas procédé à la publication de l'œuvre dans un délai de 25 ans. L'œuvre est alors protégée durant 120 ans à partir de l'année suivant la date de sa publication⁸²⁹.

- L'œuvre créée par un auteur anonyme ou utilisant un pseudonyme : pour ce cas, l'œuvre est protégée pendant une durée déterminée après sa première publication, à défaut de cette dernière le compte est fait à partir de la date de sa réalisation. Pour ce genre de travail, on distingue trois groupes. D'abord l'Algérie (art.57), le Koweït (art. 16), l'Égypte (art.163), Djibouti (art.16), le Liban (art. 52), l'Irak, l'Arabie Saoudite (art. 19), le Qatar (art.15), les E.A.U (art.20), le Yémen (art.34), la Syrie (art.23), et la Tunisie (art. 18), protégeant ce genre d'œuvres 50 ans dès la première année de la publication, ou à défaut de publication, 50 ans après la création de l'œuvre. Ensuite, le Soudan (art.13) et la Libye (art.20) protègent l'œuvre anonyme ou sous pseudonyme durant une période n'excédant pas les 25 ans après sa première publication. Enfin, le Bahreïn (art.40) et le Maroc (art.27) protègent quant à eux le travail anonyme pendant 70 ans après sa publication, et accordent 50 ans à l'auteur pour effectuer cette dernière à défaut de quoi la date de la création sera prise en compte.
- Les arts appliqués, la photographie et les arts plastiques : certains États les considèrent comme des œuvres à part entière. Par conséquent, ils sont protégés comme n'importe quelle autre œuvre, à savoir, 50 ans comptables à partir de la première année précédant leur exposition au public, si l'œuvre n'a pas été exposée, les autorités prennent en considération l'année de réalisation pour une durée de protection égale. Toutefois, d'autres pays arabes considèrent particulièrement l'art appliqué ou bien encore les arts plastiques comme une exception. Par conséquent, ces œuvres sont protégées au Soudan (art.13), en Égypte (art. 163), en Arabie

⁸²⁸ Les autorités djiboutiennes précisent aussi que les œuvres cinématographiques doivent être diffusées dans une période n'excédant pas les 50 ans à défaut de tomber dans le domaine public.

⁸²⁹ Ce système est le même pour les œuvres anonymes, les arts appliqués, l'œuvre interprétée et les producteurs de programmes audio.

Saoudite (art.19), aux E.A.U (art. 20) et au Yémen (art. 39) pour une durée ne dépassant pas les 25 ans. La loi syrienne prévoit quant à elle 10 ans de protection pour les travaux d'art appliqué.

- Les œuvres posthumes : cette disposition n'existe pas dans toutes les législations de la région et concerne l'œuvre qui est publiée après la mort de son auteur. Ainsi, le travail posthume est protégé durant 50 ans après la première publication de ce dernier. Néanmoins, à défaut de publication, l'œuvre est protégée pour une période de 50 ans à partir de la date de sa réalisation. De cette manière, cette règle est relevable dans les législations : Algérienne (art.59)⁸³⁰, Djiboutienne (art.17)⁸³¹, Koweïtienne (art.16), EAU (art.20) et Tunisienne (art.18). Pour ce qui est du Soudan, la loi prévoit une protection de 25 ans.
- Les droits voisins : on y retrouve
- L'interprétation : l'interprétation d'une œuvre par un artiste est également protégée par les lois arabes, spécifiquement avec les différentes évolutions et adaptations qu'ont connues les législations arabes depuis les années 1990, en termes de droits d'auteur et de propriété intellectuelle. Dans cette situation, le travail de l'interprète est couvert par une protection juridique durant cinquante ans après sa première fixation sur phonogramme, à défaut d'un enregistrement sonore ou audio l'œuvre est protégée durant cinquante ans après sa première interprétation. Ainsi, c'est le cas à Djibouti (art.64), en Arabie Saoudite (art.19), au Soudan (art.39), au Liban (art.54), en Égypte (art.166), en Irak, en Algérie (art.122), au Koweït (art.17), au Qatar (art.40), en Jordanie, en Tunisie (art.47), aux E.A.U (art.20) et au Yémen (art.33). Là encore, la Syrie se limite à accorder 25 ans de protection (art.26) pour ce genre d'œuvres. Le Maroc (art.57) et le Bahreïn (art.42) prévoient 70 ans de protection et un délai de 50 ans pour l'enregistrement.
- Producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes : ils sont comme les interprètes protégés par la loi, néanmoins les délais concernent particulièrement la date de diffusion au public qui est fixée à 50 ans en Tunisie (art.47), au Yémen (art.38), aux E.A.U (art.20), en Égypte (art.166), en Irak, au Liban (art.55), en Arabie

⁸³⁰ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, *Ordonnance n°03_05 du 19 Joumada El Oula 1424 correspondant au 19 juillet 2003 relative aux droits d'auteur et droits voisins*, op. cit.

⁸³¹ RÉPUBLIQUE DE DJIBOUTI, *Loi n°154/AN/06/5ème L relative à la protection du droit d'auteur et du droit voisin*, op. cit.

Saoudite (art.19), au Qatar (art. 41), au Koweït (art.17), en Algérie (art.123), au Soudan (art.39), en Jordanie et à Djibouti (art.64). Et à 70 ans pour Bahreïn (art.43) et le Maroc (art.58). Aussi, dans l'absence d'une diffusion, la protection débute à la date de l'enregistrement et s'étend à 50 ans pour le premier groupe de pays, et à 70 ans pour le second.

- Programmes d'organismes de radiodiffusion sonore et audiovisuelle : certains pays se tiennent à une protection qui débute dès la diffusion de l'œuvre et s'étend à 50 ans comme l'Algérie (art.123), l'Irak, le Liban⁸³² (art.56), le Soudan (art.39) et la Tunisie (art. 47), ou encore à 70 ans comme pour le Maroc (art. 59). À défaut de diffusion, c'est la date de création qui est prise en compte pour les deux situations. Or, on retrouve également deux autres groupes de pays. Premièrement, l'Égypte (art.168), l'Arabie Saoudite (art.19), le Qatar⁸³³ (art.43), le Koweït (art.17), le Yémen (art.39), Oman (art.32) et les Émirats Arabes Unis qui protègent ces organismes pour une période qui ne dépasse pas 20 années. Et enfin Djibouti (art.64) et le Bahreïn, où le temps de protection est estimé à 25 ans.

Enfin, la loi libyenne ne prévoit pas de protection concernant les droits voisins. Quant à la Syrie, seuls les interprètes sont protégés par la loi relative aux droits d'auteur.

Pour finir, le cadre juridique représente un des plus importants aspects de l'intervention publique dans le domaine de l'art et de la culture. De cette manière, la mise en place d'une réglementation spécifique permet aux pouvoirs publics d'établir et de gérer leurs politiques culturelles.

Néanmoins, si ce cadre réglementaire affirme le rôle central des pouvoirs publics, tout en leur permettant d'atteindre leurs différents objectifs. Il est important de rappeler qu'il implique également la responsabilité des gouvernements dans la garantie et la protection des droits et des devoirs de chaque protagoniste du cycle culturel. Ceci est particulièrement perceptible à travers les instruments de régulation des politiques culturelles.

⁸³² Le Liban intègre à côté des organismes de radio ou de télédiffusion les maisons d'édition, qui bénéficient de la même durée et des mêmes formalités de protection (art.57).

⁸³³ En ce qui concerne les organismes de radiodiffusion et de télédiffusion, la loi qatarie distingue entre les sociétés émettant depuis le Qatar (soumise à cet article), et les sociétés qataries qui émettent depuis l'étranger qui doivent se soumettre aux accords internationaux ou bilatéraux signés avec les États hôtes.

De cette manière, l'étude du cadre juridique des politiques culturelles arabes révèle deux sortes d'outils spécifiques.

D'abord, les droits culturels qui contiennent une dimension à la fois symbolique, culturelle et sociale. Dans le monde arabe, cet aspect est souvent assimilé à des questions identitaires, qui ont longtemps été (et sont toujours pour certains pays) instrumentalisées à des fins idéologiques. Ce qui a occasionné la marginalisation de certaines communautés, mais aussi l'exacerbation des tensions et des conflits dans la région. Toutefois, l'implication des facteurs culturels dans le processus de développement permettant de mettre la lumière sur la nécessité de préserver la diversité culturelle dans l'ensemble des sociétés. Mais aussi, le contexte mondial actuel imposant un modèle culturel dominant, poussent de plus en plus les États arabes à revoir leurs structures de régulation afin de s'adapter à ces profonds changements et de limiter les différentes anxiétés en rapport avec la mondialisation et ses retombées.

Ensuite, le second instrument juridique est représenté par les droits économiques relatifs à la production et à la création artistiques. De ce fait, dans la mesure où l'on retrouve dans la grande majorité des législations arabes une intégration des droits se rapportant à la propriété intellectuelle, à la propriété littéraire et artistique ou encore aux droits d'auteur et droits voisins, nous pourrions arguer de l'existence d'un effort notable de la part des gouvernements arabes en ce qui concerne la protection des droits économiques (et parfois moraux) des différents créateurs, leur permettant de jouir financièrement de leurs œuvres. Toutefois, il est à relever que ces initiatives ne dépassent pas le cadre « des droits d'auteur et des droits voisins ». Par conséquent, dans les pays arabes les professions artistiques sont sujettes à une grande précarité à cause de l'absence d'un statut juridico-professionnel claire, en ce qui concerne l'artiste, mais aussi l'ensemble des métiers liés aux domaines de l'art et de la culture.

Enfin, la syndicalisation (pratiquée par plusieurs pays) comme moyen de réglementation pour l'emploi artistique ne semble pas constituer une solution viable pour la situation précaire des artistes arabes. Puisqu'elle impose une affiliation à travers des systèmes et des structures hautement bureaucratisés et extrêmement complexes. Aussi, les syndicats sont souvent considérés comme un outil de contrôle aux mains de l'État, utilisé pour limiter la liberté

créative. Ajoutons à ceci le fait que dans l'ensemble des cas, cette affiliation syndicale se limite à une liste de métiers circonscrite, ce qui exclue un nombre important de créateurs et de travailleurs. Cette situation est également en totale contradiction avec la nature même du travail créatif qui est en perpétuelle évolution et nécessite l'intégration de nouveaux domaines et savoir-faire.

En conclusion, malgré l'étendue de la zone géographique étudiée, nous pouvons noter que les rapports qu'entretiennent les pays arabes avec le domaine de la culture sont marqués d'une grande similitude. En effet, bien que la définition de la politique culturelle soit subjective à chaque État, il apparaît que la majorité des pays arabes ont choisi de favoriser l'ingérence totale des autorités publiques dans les affaires culturelles.

Cette application du modèle français de la politique culturelle va au-delà du cadre général, puisqu'elle s'étend sur les principaux axes de cette politique publique. De cette manière, en terme institutionnel la configuration des organismes culturels publics des pays arabes se rapproche de l'institutionnalisation française, se basant sur un ministère de la Culture qui d'un côté représente le corps décisionnel principal de la politique culturelle. Et d'un autre, gère l'ensemble des affaires relatives aux domaines des arts et de la culture. Ce rapprochement est également présent par rapport à la haute centralisation institutionnelle (même si les autorités françaises ont procédé à une stratégie de déconcentration de leur politique culturelle) qui a d'importantes répercussions sur l'égalité dans la participation et l'accès culturels. De ce fait, à travers toute la région arabe, seul le Maroc semble exécuter une stratégie effective visant à décentraliser les institutions culturelles publiques, mais aussi l'appareil décisionnel au niveau local.

En ce qui concerne le cadre financier, en intégrant la culture parmi les différents domaines de l'État, les gouvernements arabes procèdent à son financement par le biais d'un système d'attribution budgétaire classique. Néanmoins, comme pour la plupart des régions du monde la considération de la culture comme un poste de dépense publique l'expose au phénomène de hiérarchisation des choix. Par conséquent, les budgets culturels sont sensiblement faibles en comparaison avec les autres postes ministériels (considérés comme prioritaires) et sont souvent tributaires de la situation économique, sociale et politique du pays. Il faut noter aussi qu'en plus de ces facteurs qui sont plus ou moins généraux, dans le monde arabe les financements culturels publics manquent souvent de transparence. Vu que les données budgétaires sont dans la plupart des situations présentées d'une manière approximative par rapport aux diverses affectations.

Enfin, en ce qui concerne l'encadrement juridique, la configuration géopolitique, économique, sociale et ethnique, joue un rôle important dans la considération de la législation relative aux droits culturels dans les pays arabes. De cette façon, la majorité des États de la région continuent à user des questions identitaires comme moyen idéologique ce qui attise un certain nombre de tensions issues d'un sentiment de marginalisation. Aussi, les législations arabes enregistrent dans la majorité des cas un vide important par rapport au statut de l'artiste, mais aussi à ses conditions de vie, même si parallèlement on retrouve une généralisation des régimes nationaux relatifs aux droits d'auteur et à la propriété littéraire et artistique.

Par conséquent, ces conclusions expriment l'existence d'importantes lacunes au niveau de la gouvernance des stratégies culturelles dans les pays arabes. Dès lors, les problèmes liés à l'accès et à la participation culturels, au respect et à la préservation de la diversité, à l'encouragement de la création et de la production artistiques, mais aussi au manque d'infrastructures et de coordination des projets et des travaux se répercutent directement sur la dynamique du cycle culturel, ce qui provoque le freinage ou le ralentissement du processus de développement.

Néanmoins, malgré que les conditions semblent défavorables pour l'intégration du secteur culturel dans le processus de développement dans la région arabe. Plusieurs observateurs (chercheurs, associations, ONG et même organisations) notent un dynamisme sectoriel provoqué principalement par la société civile, comme le souligne Milena DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, qui note dans ses articles sur « les politiques culturelles dans le monde arabe » un rôle de plus en plus actif des associations et des organisations culturelles dans la mise en place, mais aussi dans l'exécution des politiques culturelles. Ainsi, grâce à cette participation, les questions relatives au domaine de la culture prennent de plus en plus de place dans les différents débats politiques et stratégiques des pays arabes. Notamment avec la création de groupes nationaux visant à restructurer les politiques culturelles dans plusieurs pays de la région (Algérie, Maroc, Mauritanie, Tunisie, Égypte, Territoires Palestiniens, Liban, Syrie, Jordanie et Yémen)⁸³⁴ à l'aide de plusieurs autres organismes régionaux et internationaux telle l'organisation *Al Mawrid Al Thaqafi* ou encore *The European Cultural Foundation*.⁸³⁵

⁸³⁴ En réalité le seul groupe opérationnel est celui de la politique culturelle algérienne, qui se compose de plusieurs membres parmi lesquels on retrouve des spécialistes et des chercheurs dans le domaine culturel. De

Par ailleurs, l'étude des objectifs de la politique culturelle dans le monde arabe révèle que certains pays de la région manifestent un vif intérêt au secteur de la culture pour soutenir la diversification des ressources économiques de leur pays, en établissant de nouveaux modes de production basés essentiellement sur la créativité et le savoir.

Par conséquent, on retrouve dans la région arabe une prise de conscience manifestée à la fois de la part des pouvoirs publics, mais aussi de la société civile sur l'importance du secteur culturel dans le processus de développement. Néanmoins, l'analyse des politiques culturelles ne permet pas à elle seule de révéler le niveau d'intégration du cycle culturel dans les différents projets et objectifs de développement.

La question qui se pose alors est : par quels moyens peut-on mesurer le degré d'intégration du secteur de l'art et de la culture dans le développement économique et social dans les pays arabes ? Peut-on aboutir à une analyse quantitative et qualitative du cycle culturel dans le monde arabe ?

cette manière, ce groupe a réussi à mettre au point un document sous forme d'avant projet ayant pour thème la réforme de la politique culturelle en Algérie. En ce qui concerne le statut, les groupes marocain et palestiniens ont engagé des procédures pour être enregistrés en tant qu'association. Quant au reste des structures, elles ne sont affiliées à aucune structure.

⁸³⁵ EXPERTS GROUP, *Current developments of cultural policies in the Arab Region*, Egypt, Al Mawrid Al Thaqafi & European Cultural Foundation, 2013.

Troisième partie : Les indicateurs culturels pour le développement dans le monde arabe

Selon l'Observatoire de la Culture et des Communications du Québec, un indicateur culturel représenterait ;

« Un indicateur qui mesure l'évolution dans le temps, la répartition dans l'espace ou les modifications structurelles d'un phénomène lié à la culture. »⁸³⁶

Il s'agit donc d'une série de données récoltées selon une période ou une zone géographique déterminée servant à expliquer certains événements, faits, circonstances... en lien direct avec le domaine de la culture.

Aussi, l'intérêt pour ce genre d'indicateurs est de plus en plus grandissant depuis que la communauté internationale, les États, mais aussi les groupes et les individus se sont rendus compte du rôle inhérent de la culture dans le processus du développement (qu'il soit économique, social ou encore humain). Néanmoins, si cette conscience est générale, chaque modèle de développement est distinct, selon les circonstances et les caractéristiques de chaque pays.

Conséquemment, il existe autant de combinaisons d'indicateurs culturels que de pays, d'organisations ou de structures spécialisées. Étant donné qu'elles sont généralement établies suivant diverses dimensions économiques, sociales, politiques ou humaines. De cette manière, leur mise en place vise à mettre en valeur certains facteurs culturels liés au développement comme : le capital humain, la durabilité, les externalités découlant de la créativité, de la diversité et du patrimoine, l'équité, la compréhension mutuelle, la diminution de la pauvreté...

⁸³⁶ OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, *Le système d'indicateurs de la culture et des communications au Québec. Première partie: Conceptualisation et élaboration concertée des indicateurs*, Québec, institut de la statistique du Québec, 2007, p. 14.

Ainsi, depuis le début des années 2000, on recense de nombreux modèles « d'indicateurs culturels » comme l'atteste le rapport de l'UNESCO de 2010.⁸³⁷ Ces derniers, ont permis aux États et autres organisations régionales d'élaborer des méthodes de délimitation et d'analyse des indicateurs, qui ont pour particularité d'être en adéquation avec leur contexte, leurs priorités, mais aussi leurs capacités techniques et institutionnelles.

Par ailleurs, l'UNESCO a mis en place une série d'indicateurs pouvant être généralisés au niveau de l'ensemble des États et des régions du monde. Ses objectifs principaux consistent à : démontrer les conséquences de l'implication de la culture dans les projets et les stratégies de développement, mettre à disposition un fondement commun pour l'ensemble des intervenants du processus de développement, et élargir la perception et l'horizon liés au développement.

Dans ces circonstances, l'organisation onusienne a réussi à établir une batterie d'indicateurs culturels à travers sept dimensions qui permettent d'adapter les méthodologies et les approches utilisées par l'UNESCO au niveau des régions et des pays qui ne disposent pas encore de leurs propres indicateurs.⁸³⁸ D'une manière plus opérationnelle, cette batterie fait l'objet depuis 2011 de différents tests sur le terrain (concernant principalement des pays en développement) accompagnés de dix-huit projets dans différentes régions du monde.⁸³⁹

Outre ces indices, notre recherche tend à analyser et à comprendre les différentes étapes de l'intégration des facteurs culturels dans le processus de développement dans la région arabe.

De ce fait, il est important de constituer une série d'indicateurs culturels qui s'adaptent d'un côté aux conditions et aux caractéristiques du monde arabe. Et qui d'un autre, mettent en

⁸³⁷ LITERATURE REVIEW, *Towards a UNESCO suite of indicators on Culture and Development (2009-20010)*, Paris, UNESCO, 2010.

⁸³⁸ UNESCO, *Indicateurs de la culture pour le développement*, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/country-tests/>, consulté le 16 mars 2013.

⁸³⁹ Les pays concernés par ces projets sont : l'Albanie, La Bosnie et Herzégovine, le Cambodge, la Chine, le Costa Rica, l'Équateur, l'Égypte, l'Éthiopie, l'Honduras, la Mauritanie, le Maroc, le Mozambique, la Namibie, le Nicaragua, les Territoires Palestiniens, le Sénégal, la Turquie et l'Uruguay. En ce qui est des pays arabes concernés, les projets sont dans leurs majorité liés au patrimoine, aux industries culturelles et à l'artisanat.

évidence le rôle des autorités (à travers les politiques culturelles), mais aussi d'autres acteurs du secteur de l'art et de la culture opérant dans cette région.

Cependant, un tel exercice requiert un certain nombre de conditions liées au contexte particulier du monde arabe, mais également à l'évolution et aux limites de notre recherche :

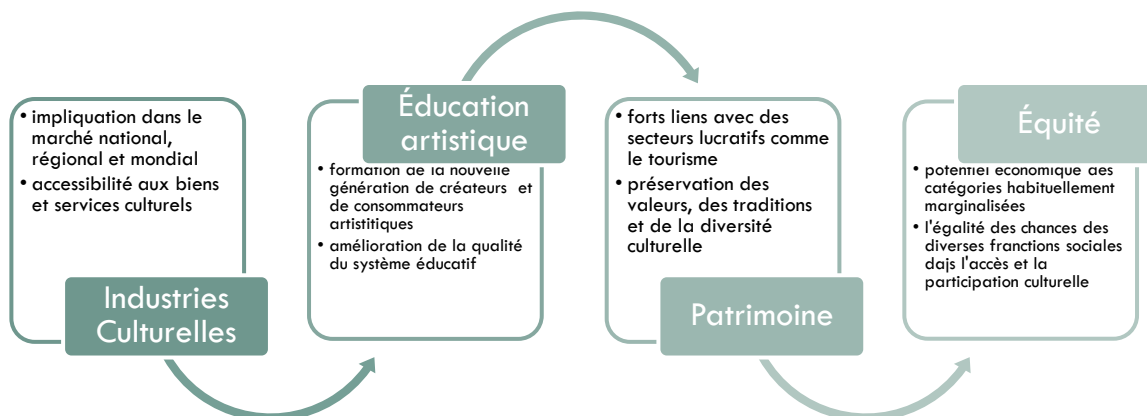
- premièrement la mesurabilité : dans le sens où chaque indice doit être quantifiable, à partir d'une ou de plusieurs séries de données. Ainsi, cet aspect représente un des plus importants défis de notre étude vu le manque sensible de données chiffrées et de statistiques liées à la culture dans les pays de la région ;
- deuxièmement la comparabilité : une fois recueillies, les métadonnées devraient subir une analyse comparative, que ça soit au niveau régional, subrégional ou encore international ;
- troisièmement la transposition : les indicateurs devraient être interprétés par rapport aux différentes phases du cycle culturel, mais aussi aux différents objectifs de la politique culturelle des pays étudiés.

Dans ces conditions, afin d'obtenir des indicateurs vérifiables et cohérents, nous avons limité notre choix sur les statistiques disponibles auprès des grandes institutions internationales. Aussi, l'étendue de la zone géographique étudiée nous permet d'établir différentes analyses comparatives à la fois entre les pays, mais aussi entre les différentes sous-régions. Enfin, l'interprétation de ces indicateurs à travers leur rapprochement au cycle culturel et aux objectifs des politiques culturelles arabes se fait principalement par le biais de la double dimension économique et culturelle, soulevée dans les parties précédentes de notre recherche.

Ainsi, cette partie présente une esquisse de quatre indicateurs culturels sélectionnés selon les critères susmentionnés pour essayer de relever et d'analyser l'importance du secteur culturel dans les stratégies de développement entreprises par les pouvoirs publics dans le monde arabe.

Par conséquent, nous analysons ces quatre indicateurs sous deux dimensions de la manière suivante :

Graphique 7 : Les dimensions des indicateurs culturels pour le développement



Ce schéma met en évidence les ramifications économiques et socioculturelles de chaque indicateur culturel. Les liens quant à eux, représentent les différentes phases du cycle culturel qui sont inhérentes à ces indicateurs. De cette façon, une analyse plus approfondie de chacun de ces indices et de leurs retombées vise à mettre en évidence l'implication des politiques culturelles arabes dans les divers projets et les différentes stratégies liées au développement, et par conséquent la place accordée au secteur de l'art et de la culture dans ce processus.

Chapitre I : Les industries culturelles

En parcourant toutes sortes de rapports (nationaux, régionaux et internationaux), il est difficile aujourd'hui de ne pas relever l'utilisation de certains termes relatifs à un nouveau mode de production. De cette manière, les industries créatives, les industries culturelles ou encore les industries du *copyright* sont devenues des expressions courantes dans le jargon économique désignant d'une manière différenciée une industrialisation basée sur la créativité et l'innovation.

Historiquement, l'expression « industries culturelles » a été la première à voir le jour, puisqu'elle a été utilisée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale par Theodore ADORNO et Max HORKHEIMER, qui sont issus de l'école de Francfort⁸⁴⁰. Toutefois, l'emploi de ce terme portait une connotation péjorative, puisqu'il visait principalement à dénoncer la mainmise du capitalisme sur le domaine de la culture qui le soumettait aux rapports de force opposant la production et la distribution, à une demande et une consommation conditionnées par des goûts établis dans des circonstances politico-sociales particulières.

De ce fait, d'après cette interprétation l'industrialisation de la culture est favorable à la prédominance de la culture de masse et du divertissement, amplifiant les scissions préexistantes dans le domaine de l'art et de la culture, qui était déjà tiraillé entre l'art cultivé/l'art populaire, la culture d'élite/la culture de masse, la haute culture/la culture commerciale... Enfin, cette dichotomie serait selon les détracteurs de « l'industrie culturelle » fatale pour « l'art cultivé » qui est jugé comme élitiste et minoritaire et par conséquent ne suscitant que peu, ou encore aucun intérêt auprès des politiques culturelles.⁸⁴¹

À la fin des années 1980, le terme « industries culturelles » est recyclé pour un usage beaucoup plus positif servant particulièrement à rediriger l'économie nationale vers de nouvelles notions comme la créativité et l'innovation. Par la suite, cette vision s'étend puis

⁸⁴⁰ CNUCED, *Creative Economy Report 2010: A feasible development option*, New York, CNUCED, 2010, p. 4.

⁸⁴¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 90.

s'exporte vers l'Australie qui lui confère la nomination « d'industries créatives ». Cette appellation a été décidée par les autorités publiques australiennes en 1994, suite à l'adoption de la déclaration de la « Nation créative » représentant une sorte de charte relative à la politique culturelle qui combinait entre l'art et les nouvelles technologies de communication.⁸⁴²

Les institutions internationales telles l'UNESCO, l'Organisation Internationale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) ainsi que l'Union Européenne ont de leur côté mis l'accent sur la notion de la « propriété intellectuelle » qu'impliquaient ces industries créatives. Ainsi, en ce qui concerne les domaines de l'art et de la culture, l'OMPI favorise particulièrement cette notion de protection en utilisant l'expression « industries du *copyright* » se rapportant aux droits d'auteur.⁸⁴³

Par ailleurs, afin de préserver la nature spécifique du produit culturel, certaines lectures et interprétations n'excluent pas l'aspect économique des industries culturelles, mais mettent aussi en exergue les propriétés culturelles de ce genre d'industries. De cette manière, l'UNESCO affirme que les industries culturelles ont un impact important sur

« La promotion et le maintien de la diversité culturelle, ainsi que l'assurance d'un accès démocratisé à la culture. »⁸⁴⁴

Le caractère culturel de ce secteur industriel ressort également dans certaines analyses économiques qui se basent sur une classification établie à partir d'un modèle concentrique, plaçant au cœur de ce schéma théorique les biens et les services comportant un fort contenu culturel et résultant d'une idée créative.⁸⁴⁵

⁸⁴² POTTS, J., CUMMIGHAN, S. et HARTLEY, J., « Social network markets: A new definition of the creative industries », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 32 (septembre 2008), p. 88.

⁸⁴³ Il est important de noter que cette considération est nettement plus élargie par rapport aux autres. Puisqu'elle inclue le matériel ou toute machine permettant la transmission ou la diffusion des produits incluant des droits d'auteur.

⁸⁴⁴ CNUCED, *Creative Economy Report 2010: A feasible development option*, op. cit., p. 4.

⁸⁴⁵ Comme nous l'avons souligné dans la partie du cycle culturel, cette hypothèse soumet les industries culturelles à une schématisation centripète ayant pour centre les productions les plus créatives. Autour de laquelle se superposent plusieurs autres disciplines, selon leur contenu en idées et en influences créatives. De cette manière, les activités à fort contenu culturel et artistique sont celles qui se rapprochent le plus de ce cœur, créant ainsi un mouvement concentrique qui s'élargit et s'étend sur des domaines parallèles comme le tourisme, la mode, le design, la gastronomie...

Il est à noter que l'appréciation et la considération du contenu culturel peuvent constituer une source de controverse. C'est le cas du cinéma par exemple qui suscite toujours un débat quant à sa considération dans ce modèle. Étant donné qu'il implique d'un côté un fort engagement créatif, mais d'un autre, comporte une forte concentration commerciale.⁸⁴⁶

Enfin, le progrès technologique et l'évolution des industries créatives suscitent un débat qui oppose la valeur économique à la valeur culturelle. Ainsi, selon certains spécialistes, le choix de certains États à rediriger leurs industries créatives vers des objectifs plus commerciaux en les confiant aux groupes multinationaux et au secteur privé a été motivé par la mondialisation et la libéralisation du marché. De la sorte, ce genre d'industries basées sur l'innovation et la créativité place le capital humain ainsi que la recherche et le développement au service du développement économique.⁸⁴⁷ Néanmoins, il est important de prendre en considération les attributs spécifiques des industries culturelles, qui en plus de générer de la valeur économique, produisent d'importantes retombées culturelles et sociales. Par conséquent, d'une part la motivation des autorités publiques va au-delà du seul développement économique. D'une autre, les engagements des politiques culturels en matière de protection et de régulation sont renforcés.

Ce lien entre industries culturelles, politiques culturelles et développement nous permet de nous poser les questions suivantes : comment les gouvernements arabes envisagent-ils les industries de l'art dans leurs politiques culturelles ? Existe-t-il des filières capitales ou dominantes dans la région ? Comment peuvent-elles constituer des indicateurs pour le développement ?

1. Les industries culturelles dans les stratégies culturelles arabes

Depuis quelques années, plusieurs États arabes expriment leur intérêt grandissant envers les industries culturelles à travers les programmes de développement, ou encore les stratégies

⁸⁴⁶ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 90.

⁸⁴⁷ STEINMAN, P., « Soft innovation: Economics, product aesthetics and creative industries », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 35 (août 2011), p. 241.

culturelles qui tendent de plus en plus à se diriger vers des objectifs économiques. Sur le plan communautaire, les organisations régionales ne manquent pas de rappeler aux gouvernements arabes l'importance du secteur créatif par rapport au développement de la région.

Dans ce sens, les instructions de l'ALECSO à l'égard des États membres soulignent la nécessité de :

« Promouvoir davantage le secteur des industries culturelles et d'œuvrer pour favoriser l'instauration d'un marché commun culturel arabe ; organiser des expositions arabes des produits culturels, en collaboration avec les États arabes ; promouvoir le secteur des industries du contenu culturel arabe, matériellement et moralement à l'effet de préserver le patrimoine arabe. »⁸⁴⁸

Par ailleurs, outre les nombreux rapports mondiaux consacrés aux industries culturelles, on retrouve aujourd'hui une littérature régionale qui, non seulement, s'intéresse à ce domaine, mais qui se spécialise également dans les différents secteurs de la création artistique. Cependant, rappelons qu'en matière de données et de statistiques, les pays de la région enregistrent un retard considérable constituant une entrave à la recherche empirique.

Enfin, si actuellement l'importance des industries culturelles et créatives ne cesse d'être soulignée par les décideurs publics de la région. Il est toutefois important de souligner que les différentes politiques culturelles arabes ont longtemps négligé la question de l'industrialisation de la culture et de l'art.

1.1. Les industries culturelles arabes au lendemain de l'indépendance

À travers l'histoire, le monde arabe a connu de multiples changements qui se sont traduits par des réorientations politico-économiques et ont créé de nombreuses métamorphoses dans les sociétés. Aussi, ces bouleversements se sont répercutés sur les différentes politiques culturelles de la région. Ainsi, après avoir ouvert le champ à la société civile, les gouvernements arabes se dirigent vers une stratégie de plus en plus commerciale. De cette manière, le secteur des industries culturelles est remplacé (même si c'est d'une manière très

⁸⁴⁸ ALECSO, *Tawgħāt barāmiġ al-īaqāfāī* (Les recommandations des programmes de la culture), http://www.alecso.org.tn/lng/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=72&lang=fr, consulté le 2 mai 2013.

nuancée) au cœur des différentes stratégies culturelles. Cependant, sous cette influence l'intérêt des pouvoirs publics arabes pour les industries culturelles s'est fait selon un cheminement historique, social et politique particulier.

D'abord, comme il a été spécifié dans les précédents chapitres, les politiques culturelles arabes avaient pris après l'indépendance une direction identitaire et idéologique. Conséquemment, la priorité était accordée en matière d'activité et de créativité artistiques aux sujets se rapportant au long combat de libération, mais aussi à la naissance d'une nouvelle nation arabe. De cette manière, toutes les créations dans les multiples domaines de l'art (cinéma, musique, littérature, théâtre et beaux-arts) ont été encouragées (voire orientées) dans ce sens. Dès lors, plusieurs genres artistiques ont vu le jour tel : le cinéma de guerre, la littérature panafricaine ou panarabe, la musique nationaliste... etc.

Ainsi, cette instrumentalisation laissait peu de place à une éventuelle industrialisation de l'art dans les programmes publics des États arabes, mais aussi de l'ensemble des pays en développement.⁸⁴⁹

Par ailleurs, l'adoption du concept de « l'État nation », mais aussi la mise en place d'un projet communautaire unificateur par les pays arabes, ont conduit ces États à adopter des politiques culturelles paternalistes et extrêmement centralisées. Ce qui a permis de créer une panoplie d'organismes culturels publics (studios de cinéma, théâtres nationaux, musées nationaux, cinémathèques, studios d'enregistrement...), qui avaient pour principale tâche de diriger ces institutions et de diffuser les créations qui louaient l'idéologie de l'État sans se préoccuper de leur potentiel économique.

Toutefois, l'accroissement du tourisme culturel dans certains pays arabes avait redirigé leurs politiques culturelles vers une vision plus commerciale, ce qui a permis à quelques industries culturelles d'être reconsidérées après des politiques publiques et de leurs objectifs.⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ Ces États appelés généralement « les pays du tiers monde » avaient pour principal objectif de rattraper leur retard en matière de développement, mais aussi de progrès. Dès lors, les différentes stratégies économiques postcoloniales visaient en premier les secteurs à fort potentiel de croissance économique comme l'extraction des matières premières, l'agriculture ou encore l'industrie manufacturière. De ce fait, la culture et l'art constituaient seulement un moyen pour diffuser la nouvelle idéologie de ces pays.

⁸⁵⁰ SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 100.

Notons que dans les deux situations, les industries culturelles représentaient un vecteur important de l'identité « nationale » ou « arabe ». Car au niveau interne, le cinéma, la littérature et la musique exprimaient la particularité nationale. Sur le plan régional, la production artistique affirmait encore plus la prédominance culturelle⁸⁵¹ de certains pays (l'Égypte puis le Liban). Enfin, au niveau international les industries de l'art ont permis d'intégrer certains produits culturels « arabes » dans les circuits et les marchés mondiaux de la musique, du cinéma et parfois de l'art plastique.

Aujourd'hui, l'identité représente toujours l'axe majeur des stratégies culturelles arabes. Or, le nouveau contexte mondial ainsi que les répercussions de la mondialisation ont eu de lourdes répercussions sur les enjeux politiques, économiques, sociaux et culturels de la région. De ce fait, en raison de la multiplication des craintes et des anxiétés, certains États arabes tentent d'utiliser les industries de l'art comme un moyen servant à équilibrer entre la modernité et les valeurs traditionnelles de leurs sociétés.

1.2. Les industries culturelles arabes face aux nouveaux enjeux économico-culturels

Les changements rapides qui se sont opérés ces vingt dernières années au niveau mondial et local ont conduit plusieurs pays à revoir leurs différentes stratégies en termes politique, économique, social et culturel.

Pour ce dernier domaine, le rôle de l'identité dans les politiques culturelles de la région a connu une transformation majeure. En effet, après avoir été instrumentalisée afin de propager l'idéologie de l'État par le biais des différentes activités et productions artistiques. L'identité constitue aujourd'hui un héritage important que les pouvoirs publics cherchent à protéger par divers moyens.

Ce changement est décrit par certains spécialistes comme un néoprotectionnisme survenu en réaction à la mondialisation et à la domination de certaines cultures par des moyens hautement sophistiqués pour pénétrer dans certaines sociétés. Ainsi, cet effet est nettement

⁸⁵¹ La prédominance est utilisée ici dans le sens de la diffusion d'une certaine culture. Par exemple, le dialecte égyptien est largement compris dans tous les pays du monde arabe, grâce au fort réseau de production, de diffusion et de distribution dans les domaines du cinéma, de la musique et de l'édition. Idem pour le Liban qui représente depuis quelques années un des pôles arabes les plus importants en matière de musique, de divertissement et de médias

plus perceptible au niveau des sociétés qui ont subi de multiples interactions culturelles. À l'évidence, le colonialisme et ses politiques d'assimilation et d'acculturation, les politiques culturelles postcoloniales et leur vision unitaire (en dépit de la diversité culturelle et ethnique), mais aussi la prépondérance de quelques cultures sont des facteurs qui ont conduit à la montée du protectionnisme identitaire à tous les niveaux. De cette manière, les industries culturelles locales sont devenues un vecteur important de cet aspect identitaire.⁸⁵²

En outre, l'implication de ce secteur industriel dans la préservation de la diversité et des spécificités locales est encouragée par les institutions internationales comme l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC), l'UNESCO, la Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED) ou bien la Banque Mondiale. Ce qui a suscité un double intérêt de la part des pays en développement en général et des États arabes en particulier envers les industries créatives. Dès lors où premièrement, elles constituent un moyen pour affirmer « l'identité nationale » aux niveaux régional et international. Ensuite, elles représentent une source importante de revenus économique.

Par ailleurs, si la mondialisation représente une source d'anxiété pour les politiques culturelles des pays en développement, elle a cependant permis à quelques industries culturelles de sortir du cadre national ou local en s'exportant vers l'étranger. Dans ce sens, plusieurs exemples peuvent être cités comme l'industrie du film de *Bollywood*, les *telenovelas* d'Amérique Latine ou encore les *Soap Operas* d'Asie.

En ce qui concerne les industries culturelles arabes, leur succès est principalement perceptible au niveau de l'industrie musicale. De cette façon, la « chanson orientale ou arabe » s'est exportée grâce aux multiples opérations marketing menées par les grands groupes multinationaux, visant à commercialiser des artistes étrangers à travers la création d'un genre musical nommé « *World Music* ». Pour ce qui est du domaine de l'édition, l'intégration du marché occidental (et surtout européen) se fait principalement par le biais d'auteurs arabes qui écrivent dans des langues étrangères (le français et l'anglais). Enfin, il est important de souligner que le développement des industries culturelles s'effectue à travers l'évolution de

⁸⁵² SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, op. cit., p. 100.

nouvelles filières. De cette façon, la délocalisation cinématographique a connu ces dernières années un essor particulier au Maroc et en Tunisie (à moindre mesure). Ces pays en plus d'offrir des paysages adéquats pour les tournages, se spécialisent de plus en plus dans les services annexes comme la fourniture de figurants et de location de matériel.

Néanmoins, quelles sont les mesures entreprises par les autorités arabes dans le développement de ces industries ? Et quel est le rôle des secteurs émergents (privé et indépendant) ?

D'abord, malgré le fait que les industries de l'art représentent un thème récurrent dans les discours publics. En réalité, peu de gouvernements arabes ont entrepris des mesures effectives pour soutenir ce secteur.

Ensuite, les différentes branches industrielles connaissent d'importantes divergences en matière de croissance que ça soit au niveau national ou régional. Dans ces circonstances, le cinéma et l'édition représentent généralement les deux secteurs qui bénéficient le plus de l'attention publique. Nous pouvons expliquer cet intérêt, d'abord par l'aspect lucratif appuyé par l'industrie cinématographique égyptienne qui est la plus reconnue, mais aussi l'émergence de nouveaux cinéastes venus du Maghreb et du Moyen-Orient. Ensuite, le secteur de l'édition a toujours représenté un outil de diffusion culturelle important grâce aux échanges réguliers s'opérant à travers les salons du livre, les rencontres, les lectures, les traductions...

Parallèlement, de manière plus concrète, la Tunisie représente l'unique pays de la région qui offre une réelle visibilité concernant la question des industries de l'art dans la politique publique. De ce fait, les autorités tunisiennes incluent les industries culturelles dans le programme national visant à encourager les investissements du secteur privé⁸⁵³, tout en se limitant à :⁸⁵⁴

⁸⁵³ Article 5 du décret n°94-492 du 28/02/1994, portant sur fixation des listes des activités relevant des secteurs prévus par les articles 1, 2, 3 et 27 du code d'incitations aux investissements, JO n°21 du 18/03/1994, p. 444-453. Modifié par l'article 2 du décret n°2009-275 du 28/09/2009, JO n°79 du 02/10/2009, p. 2831.

⁸⁵⁴ JAOUADI, M., *Etude Descriptive des industries culturelles en Tunisie*, Tunisie, Agence Intergouvernementale de la Francophonie, 2003, p. 10- 11.

« La production cinématographique, théâtrale et audiovisuelle ; la projection de films à caractère social et culturel ; la restauration et l'animation des monuments archéologiques et historiques ; la création de musées ; la création de bibliothèques ; les arts graphiques ; la musique et la danse ; les arts plastiques ; le design ; les activités de photographie, reportages vidéo d'enregistrement et de développement de films ; la production de cassettes audiovisuelle ; les galeries d'expositions culturelles ; les centres culturels ; les foires culturelles ; les archives sur microfilms. »

Cette limitation sectorielle permet aux pouvoirs publics d'identifier les domaines d'intervention, mais aussi de guider les différents investisseurs privés dans leurs choix.

Par ailleurs, une lecture approfondie des certaines stratégies culturelles arabes permet de constater que l'intervention de l'État en faveur du développement des industries culturelles se fait de diverses manières et à différents niveaux.

A. Politique publique, secteur privé et développement des industries culturelles

À travers cette section, nous pouvons diviser les pays arabes en deux groupes. D'abord, celui où il existe une intégration plus ou moins réussie du secteur privé dans le secteur des industries culturelles grâce à une coopération efficace entre les autorités publiques et les investisseurs privés. Puis des pays, où la relation entre le secteur privé et public reste indéterminée et peu probante.

1 Les politiques culturelles incitant la participation du secteur privé dans les industries créatives

En matière de politique publique, on retrouve dans les pays de la région des stratégies économico-culturelles qui s'appuient particulièrement sur les entreprises privées (en tant que producteur ou investisseur) pour dynamiser ce genre d'industries. Dans ce sens, l'industrie du film en Égypte représente un des exemples les plus saisissants. Car les autorités publiques ont fini par céder l'industrie du film au secteur privé, après avoir nationalisé la majeure partie des institutions cinématographiques (studios, sociétés de production et de distribution ainsi que des salles de cinéma) durant les années 1960. Cette décision est le résultat d'une baisse vertigineuse dans la production, un recul sensible dans le nombre de salles et une chute des taux de fréquentation (enregistrés entre 1980 et

1990) produite par une mauvaise gestion et une confusion dans l'affiliation des différentes structures.⁸⁵⁵ Dès lors, afin de relancer l'industrie du film, les pouvoirs publics égyptiens ont décidé d'encourager l'investissement du secteur privé à travers des mesures incitatives, comme la suppression de la taxe indirecte sur les billets de cinéma.⁸⁵⁶

Ce genre d'incitation fiscale est également pratiqué par la Tunisie, qui dans le domaine du cinéma encourage la production nationale en exonérant les entreprises privées de la taxe d'importation en ce qui concerne le matériel et tout autre équipement nécessaire aux tournages, mais aussi la taxe sur la valeur ajoutée (TVA) sur les productions cinématographiques tunisiennes.⁸⁵⁷

Dans cette même optique visant à encourager le secteur privé, certains pays comme le Maroc ont décidé de mettre en place des institutions à caractère financier. De cette façon, le Fonds d'Assurance pour les Industries a été créé en 2003 grâce à la collaboration entre l'Agence Nationale pour le soulèvement des petites et moyennes entreprises et l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie. Il vise principalement à faciliter les emprunts bancaires octroyés aux personnes physiques de nationalités marocaines opérant dans les domaines relatifs à : la production et la distribution cinématographique, les techniques des industries cinématographiques, le théâtre et les festivals, l'exploitation des salles de cinéma, la radio et la télédiffusion, la presse écrite, l'édition de livres, la distribution de supports numériques ou autres à caractère culturel ou éducatif, les arts visuels, les arts plastiques, les expositions ainsi que le design.⁸⁵⁸

Enfin, la Tunisie a pour sa part créé un système de microcrédits destinés aux producteurs et distributeurs de films. Néanmoins, l'élément le plus saisissant c'est qu'elle constitue l'un des rares pays à encourager l'installation de véritables réseaux industriels. En effet, le rôle du Fonds d'encouragement de la décentralisation industrielle joue un rôle prédominant, puisqu'il finance à hauteur de 90 % les entreprises travaillant dans les

⁸⁵⁵ Il est à noter que la fréquentation des salles obscures est une réelle tradition en Égypte contrairement à d'autres pays où bien connaissent un engouement nouveau pour le cinéma, ou qui ont perdu cette habitude à cause du déclin du secteur ou d'événements politiques et économiques

⁸⁵⁶ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāt fī miṣr (Les politiques culturelles en Égypte)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

⁸⁵⁷ A noter que cette exonération de la taxe d'importation ou d'exportation s'étend à tous les biens culturels destinés aux manifestations culturelles à caractère régional ou international (festivals, expositions,...)

⁸⁵⁸ AL-GHIYAM, S. et CHAABANI, F.A., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāt fī al-maḡrib (Les politiques culturelles au Maroc)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2011.

industries culturelles qui se destinent à constituer des agglomérations créatives afin de créer de grandes unités industrielles (*clusters*).⁸⁵⁹

2 Manque de coordination et ambiguïté dans les relations entre pouvoirs publics et secteur privé

D'abord, il est à noter qu'il ne s'agit pas pour le présent cas d'une absence totale du secteur privé du paysage des industries de l'art. Car de manière globale, on retrouve toujours des entreprises privées (petites ou grandes) qui opèrent dans un des nombreux domaines artistiques. Néanmoins, cette présente section essaie de mettre en lumière leur intégration dans les programmes publics qui visent à développer ce secteur industriel.

De ce fait, cette cohabitation entre le secteur privé et les autorités publiques spécialisées s'exprime de plusieurs manières.

Premièrement, dans certaines situations le succès d'une production créative particulière à travers son fort rendement économique entraîne une révision des politiques culturelles. C'est le cas de la Syrie, qui dans sa stratégie culturelle considère les biens et services culturels comme des biens publics dénués de toute caractéristique économique. Or, depuis un certain nombre d'années, les productions télévisées dramatiques⁸⁶⁰ ont connu un large succès au niveau local, mais surtout régional.⁸⁶¹ Ce qui a poussé les autorités syriennes à encourager la production télévisée privée,⁸⁶² mais également à essayer de développer le secteur du cinéma.⁸⁶³

Ensuite, le Liban représente un cas atypique dans la région par rapport à la question des industries culturelles. Malgré l'importance de la production culturelle libanaise

⁸⁵⁹ AL-MOKADEM, H. et BELKACEM, W., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

⁸⁶⁰ Le domaine de la production télévisée (feuilletons et séries) ainsi que les arts plastiques sont les deux seuls domaines en Syrie pouvant être gérés par des sociétés à caractère privé.

⁸⁶¹ La Syrie a une très faible production cinématographique par rapport aux autres pays de la région, néanmoins elle est connue pour ses séries télévisées (dramatiques, historiques,...) qui ont même réussi à détrôner les séries égyptiennes aux yeux des téléspectateurs arabes.

⁸⁶² La production télévisuelle reste néanmoins contrôlée par un organisme public, qui s'appelle la direction de la production télévisuelle.

⁸⁶³ YAZJI, R. et AL KHATIB, R., *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā (Politiques culturelles en Syrie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

(principalement privée) par rapport aux autres États arabes⁸⁶⁴, l'engagement des autorités publiques reste très limité et indistinct. De cette manière, le ministère de la Culture, délimite les entreprises bénéficiant des aides du Fonds de subventions destinées aux activités et aux industries culturelles de la manière suivante :

*« La subvention des programmes et activités dans les domaines gérés par la Direction générale des affaires culturelles ; le financement des productions des industries culturelles et de l'économie du savoir (films, documentaires et éditions audiovisuelles) ; la commercialisation de ces produits. »*⁸⁶⁵

Cependant, dans leur soutien à la production des industries culturelles, les autorités libanaises ne mentionnent pas les avantages accordés aux entreprises privées ou étrangères qui sont nombreuses à s'implanter dans le pays, en tant qu'agglomérats créatifs. Ces aides sont plutôt dirigées vers les petits producteurs libanais engagés dans un projet artistique parmi une des filières citées.

En Jordanie, les pouvoirs publics financent certains projets créatifs dans les domaines les moins développés comme le cinéma ou encore le théâtre, à travers des organismes spéciaux tels l'Autorité jordanienne des films et la grande Commune d'Amman. L'édition pour sa part, représente le seul secteur connaissant une certaine vitalité, ce secteur est généralement subventionné par l'État lors de représentations à l'étranger ou bien auprès des différents salons et foires. Aussi, afin de rattraper le retard de la Jordanie en matière d'industries créatives, le gouvernement a entrepris en 2006 de nombreuses initiatives visant à inciter les investissements privés dans ce domaine. Toutefois, les entrepreneurs et les entreprises sont restés méfiants envers les industries culturelles qui peinent à se développer dans ce pays.⁸⁶⁶

Quant à l'Algérie, la politique culturelle adoptée par les autorités publiques après la crise sécuritaire qu'a connu le pays comptait principalement sur les industries de l'art pour redynamiser le rôle culturel de l'Algérie à la fois sur le plan interne, mais également

⁸⁶⁴ Le Liban et l'Égypte représentent les uniques pays de la région où il existe une réelle industrialisation du secteur culturel.

⁸⁶⁵ RÉPUBLIQUE DU LIBAN, *Soutien: Fonds de soutien des activités et des industries culturelles*, <http://www.culture.gov.lb/soutien/index.php?3308760>, consulté le 22 avril 2013.

⁸⁶⁶ ALI, N. et HAJAWI, S., *Al-siyāsāt al-taqāfiyā fī al-'urdun (Politiques culturelles en Jordanie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

international. Cette optique a été appuyée par le discours du président algérien Abdelaziz BOUTEFLIKA à l'occasion de la journée de l'artiste en 2009, stipulant que :

« L'ordre futur des industries culturelles sera la base matérielle d'un essor sans précédent de la culture et de l'art dans le pays. »⁸⁶⁷

Aussi, cette allocution a été suivie par la création de l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC) en 2010. Cette dernière s'occupe spécifiquement du domaine de l'évènementiel. En matière d'industries culturelles, elle a été chargée de recadrer la production cinématographique en matière de financement (elle participe au financement de certains projets), de gestion et de qualité des projets.

Enfin, il est important de souligner que pour cette seconde catégorie, même s'il existe quelques fois une participation du secteur privé dans quelques projets culturels sous l'incitation des institutions publiques, il s'agit simplement d'un soutien financier ou encore de *sponsoring*. Car le développement des industries culturelles par le biais d'une coopération publique/privée implique la création d'un réseau industriel avec des entreprises spécialisées dans les domaines de la création.

B. Le cas des Émirats Arabes Unis et du Qatar

Ces deux pays font office d'exceptions dans la région à cause de plusieurs facteurs. D'abord, leurs politiques culturelles sont considérées comme jeunes en comparaison aux autres pays.⁸⁶⁸ Ensuite, les conséquences historiques et culturelles de la colonisation sont beaucoup plus atténuées que celles subies dans les pays du Maghreb ou du Proche-Orient. Aussi, ils représentent les pays du Golfe qui ont connu les plus rapides opérations de transformation, de modernisation et d'urbanisation. Enfin, les villes d'Abu Dhabi, de Dubaï et de Doha sont présentées aujourd'hui comme les nouveaux centres médiatiques, culturels et artistiques du monde arabe.

⁸⁶⁷ KASSAB, A. et BOUKROUH, M., *Al-siyāsāt al-taqāfiyāt fī al-ğazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie)*, <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries>, consulté le 6 juin 2012.

⁸⁶⁸ Même auprès de la région du Golfe, l'épanouissement de l'art et de la musique au Qatar et dans les EAU est récent par rapport au Koweït, où l'Etat s'est chargé des questions culturelles dès les années 1960.

De ce fait, les Émirats comme le Qatar ont opté pour une diversification de leur économie, permettant l'élargissement de leurs sources de revenus. Dans cette vision, les autorités des deux pays investissent massivement dans divers secteurs économiques, avec une focalisation spécifique sur « l'économie du savoir », ⁸⁶⁹ qui s'appuie sur le capital humain et intègre plusieurs domaines comme : l'éducation, la recherche scientifique, l'art et la culture...

Par ailleurs, la forte croissance économique qu'ont connue ces pays grâce aux rentes pétrolières et gazières a apporté quelques modifications à la structure sociale traditionnelle avec l'augmentation du niveau de vie, mais aussi l'intégration de certains modes occidentaux comme l'hyper-consumérisme, les loisirs, le tourisme... Ainsi, cette situation représente un des facteurs d'anxiété pour les gouvernements de ces pays, mais aussi de leurs sociétés. Par conséquent, les politiques culturelles qataries et émiraties veillent à introduire l'élément de l'identité nationale (et parfois arabe) dans l'ensemble de leurs programmes et projets, en mettant l'accent sur le patrimoine pour trouver un équilibre entre la modernisation et les valeurs traditionnelles de leurs sociétés respectives. ⁸⁷⁰

En terme d'industries culturelles, les deux pays n'ont pas hésité à investir des sommes extrêmement élevées dans l'établissement de villes entières dédiées à l'art et à la culture. Dans ces dernières, la question du patrimoine se concrétise à partir du développement du secteur muséal. Cependant, si les projets des deux États sont comparables, leurs objectifs sont de leur côté très dissemblables.

D'abord, dans la configuration de l'émirat d'Abu Dhabi, on retrouve un district avec un large réseau de musées internationaux, de galeries, de cinémas, de salles d'exposition... Cette ville de culture et de loisir est stratégiquement entourée de prestigieux pôles universitaires, qui ont pour rôle de former les futurs travailleurs locaux, avec des qualifications spécifiques dans les différents domaines créatifs. Enfin, ces institutions sont soutenues par de fortes infrastructures

⁸⁶⁹ Appelée aussi l'économie des connaissances, qui représente un concept développé par l'OCDE et repris par toutes les autres organisations internationales telles la CNUCED ou le PNUD. Ainsi, contrairement à l'économie classique qui se base sur le travail physique, l'économie du savoir place les capacités intellectuelles et les connaissances de l'homme au cœur de la croissance.

⁸⁷⁰ ABU DHABI CONCIL FOR ECONOMIC DEVELOPMENT, DEPARTMENT OF PLANNING AND ECONOMY et GENERAL SECRETARIAT OF EXECUTIVE COUNCIL, *The Abu Dhabi Economic Vision 2030. Développement*, Abu Dhabi, Government of Abu Dhabi, 2012, p. 86.

de services annexes tels les hôtels, les restaurants, les cafés... En outre, les autorités d'Abu Dhabi aspirent dans leur programme économique à devenir (à l'instar de Dubaï) une zone franche des industries de la culture et des médias à la fois pour les États de la région, mais également pour les autres pays et entreprises qui cherchent à délocaliser leurs activités dans un pays offrant des moyens technologiques et attirant une main d'œuvre internationale spécialisée.⁸⁷¹

Dans ces circonstances, à côté des objectifs culturels affirmés par les autorités, la stratégie culturelle de l'émirat d'Abu Dhabi s'inscrit dans un registre purement commercial, puisque les décideurs visent à travers toutes ces installations, l'attrait du tourisme international, ainsi que l'accroissement de la consommation culturelle locale.⁸⁷²

Le Qatar pour sa part utilise les mêmes outils que l'émirat d'Abu Dhabi, mais avec des objectifs différents. Premièrement, pour les autorités qataries l'identité est un moyen de démarcation régionale et internationale. De cette façon, le rapport national définissant la stratégie de développement du pays pour 2030 indique que :

« L'État du Qatar a pour objectif de préserver le patrimoine national et de renforcer l'identité et les valeurs arabo-islamiques. »⁸⁷³

De ce fait, l'ambition culturelle du Qatar va au-delà de ses frontières, puisqu'il se désigne comme le porte-parole et le défenseur de l'identité de toute la région arabo-musulmane.

Néanmoins, à côté de cet objectif de prestige on retrouve une véritable politique de développement culturel s'inscrivant parmi les nombreux projets de l'État.⁸⁷⁴

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁷² Toutefois, là encore nous pouvons trouver un sens économique à cet objectif « culturel », consistant à adapter l'offre à des habitants majoritairement étrangers.

⁸⁷³ QATAR GENERAL SECRETARIAT FOR DEVELOPMENT PLANNING, *Qatar National development Strategy 2011-2012: Toward Qatar National Vision*, Doha, Qatar General Secretariat for Development Planning, 2011, p. 204.

⁸⁷⁴ La stratégie culturelle du Qatar repose sur des notions adoptées par les grandes organisations internationales ou encore des régions ou des pays qui ont connu une expérience concluante dans ce domaine. Ainsi, cette nouvelle vision du développement culturel repose sur les projets suivants :

- Développer un système de régulation juridique plus adapté en ce qui concerne le patrimoine mais aussi les droits d'auteur ;
- Améliorer la qualité de l'enseignement en intégrant des programmes artistiques pour sensibiliser la jeune génération à la culture mais aussi au patrimoine national ;
- Encourager la création d'une communauté d'artistes qualifiés en établissant des hautes écoles d'arts et de design ;

Les industries culturelles sont pour leur part un secteur naissant, qui ne connaît pas encore l'essor du domaine des médias et de l'information. Conséquemment, pour rattraper ce retard les autorités qataries prévoient d'établir une stratégie visant à développer (dans le moyen et dans le long terme) des industries culturelles, en s'attaquant d'abord à la question de l'emploi culturel, qui localement peine à trouver sa place dans le marché du travail. Cet objectif est soutenu en premier lieu par les institutions d'enseignement supérieur puis par l'attrait d'artistes étrangers de haut niveau pouvant transmettre leur savoir-faire aux jeunes artistes nationaux. À cet effet, un projet pilote est mené dans le domaine du théâtre, il s'accompagne aussi d'une étude sur son évolution, son impact ainsi que ses retombées économiques et culturelles dans l'optique d'étendre l'expérience sur d'autres domaines artistiques comme le cinéma ou la musique.⁸⁷⁵

Parallèlement, cette hyperactivité en matière de stratégie culturelle et d'industrialisation artistique semble particulière à ces deux pays qui, d'un côté, veulent promouvoir et protéger leur identité nationale, et s'inspirent d'un autre des modèles étrangers (occidentaux) en ce qui concerne la gestion et l'institutionnalisation artistique. Or, le Qatar et les E.A.U font face à un défi important. En effet, mis à part la poésie, l'artisanat et le patrimoine immatériel le Qatar comme les Émirats Arabes Unis n'ont pas d'histoire artistique en matière de cinématographie, de musique ou encore de beaux-arts, en comparaison avec Afrique du Nord et le Proche-Orient. Par conséquent, il est difficile d'observer une sensibilité artistique généralisée au niveau de la société. Néanmoins, comme l'attestent plusieurs recherches, cette dernière peut être acquise par le biais d'un système éducatif adapté.⁸⁷⁶

-
- Utiliser le domaine des médias (déjà développé) pour faire la promotion des programmes culturels et sensibiliser la population;
 - Mettre en place un cadre des statistiques culturelles nationales offrant une image plus précise sur la scène artistique au Qatar ;
 - Contrôler encore plus les projets architecturaux pour qu'ils soient en totale adéquation avec le patrimoine architectural qatari ;
 - Investir encore plus dans les projets culturels de grande envergure en plus de ceux qui sont déjà établis (musée des arts islamiques, village culturel, orchestre philharmonique,...) comme la création d'une bibliothèque numérique sur l'histoire et la civilisation arabo-musulmane

⁸⁷⁵ QATAR GENERAL SECRETARIAT FOR DEVELOPMENT PLANNING, *Qatar National development Strategy 2011-2012: Toward Qatar National Vision*, op. cit., p. 108.

⁸⁷⁶ Le développement parallèle du système scolaire et universitaire dans les deux pays semble très prometteur. Cependant, ces différents projets en matière d'éducation et de culture sont à leur début. Par conséquent, il est impossible d'établir des pronostiques ou d'évaluer leur viabilité.

Pour finir, il semblerait que les pays arabes ont compris l'enjeu économico-culturel des industries de l'art. Toutefois, les méthodes adoptées pour leur développement, leur redynamisation ou leur création sont différentes d'un pays à un autre selon les stratégies et les objectifs de chaque politique publique. Notons aussi que dans un monde de plus en plus perméable, les influences externes peuvent jouer un rôle crucial dans l'émergence d'un secteur en particulier. Ainsi, l'influence des nouvelles technologies, des crises, des changements climatiques sur l'économie a restructuré le concept du développement en y incorporant le facteur humain. Les industries créatives et culturelles expriment bien cette transformation puisqu'en plus de la croissance économique elles reposent également sur la notion du capital humain.

Néanmoins, dans une région qui connaît une telle divergence en matière d'objectifs et de politiques culturelles, de capacité et de moyens. Comment peut-on considérer les industries comme un indicateur de développement ?

2. Les industries culturelles comme indicateur de développement culturel

L'invention des « industries culturelles » engage une interprétation de la culture dans une perspective purement économique qui s'appuie principalement sur la production, le revenu, la création d'emploi et la croissance. Ce nouveau recadrage explique l'attention grandissante accordée à ce secteur industriel dans les différentes stratégies de développement.

Cependant, même si le rôle des industries culturelles dans le développement est pratiquement irréfutable. Les liens entre ce secteur industriel, les politiques culturelles et le processus de développement sont quelquefois complexes.

Premièrement, les différentes théories du développement et leur évolution ont eu un impact majeur sur la perception et l'estimation de chaque pays. En effet, jusqu'à la fin du XX^e siècle, certaines théories ont influencé les décisions économiques de la plupart des pays du monde. Comme celle des cinq étapes de développement, soutenue par Walt Whitman ROSTOW⁸⁷⁷, ou encore la classification de l'activité économique établie par Colin CLARK et Simon KUZNETS, supposant que le développement repose sur le soutien public au secteur primaire

⁸⁷⁷ Pour W.W. ROSTOW, les cinq étapes du développement économique sont : la société traditionnelle, les conditions préalables au décollage, le décollage, la maturité et la consommation de masse.

(l'agriculture) dans le but de générer un surplus, devant être investi dans l'industrie secondaire (la manufacture) pour lui permettre de s'accroître.⁸⁷⁸

Cependant, l'économie actuelle est marquée par la prédominance de l'industrie du service qui a fini par surpasser les autres secteurs en terme de génération de la valeur ajoutée, de création d'emploi, mais aussi d'exportation. Conséquemment, certains économistes estiment que l'époque actuelle est marquée par une nouvelle ère économique, qu'ils définissent comme « postindustrielle », dans laquelle des secteurs tels le tourisme, les finances et les industries créatives se placent au sommet des activités les plus importantes pour le développement.

Aussi, ce changement a engendré une divergence sur le rôle que doit jouer l'État par rapport à ces secteurs, mais aussi au développement. Car d'une part, les défenseurs de l'intervention publique (la majorité des pays en développement) soutiennent qu'un tel modèle économique nécessite un encadrement et des structures institutionnelles solides. Conséquemment, le gouvernement central est le seul acteur pouvant établir une planification rationnelle, le marché quant à lui est marginalisé et parfois même considéré comme un problème devant être maîtrisé par le biais de mesures de régulation des prix et de tarification.⁸⁷⁹

D'une autre part, le second groupe rejette tout contrôle de l'État et favorise le rôle du marché dans le processus de développement où s'entremêlent différentes activités économiques faisant place à de nouveaux modèles et structures industrielles qui émergeraient des hésitations du marché. Conséquemment, toute intervention publique est considérée comme une source de retardement pour le processus de développement.

En second lieu, dans n'importe quelle stratégie de développement, il est impossible de désigner quelle industrie ou quel groupe industriel est idéal pour atteindre la croissance. Étant donné que l'environnement où évoluent ces industries en terme d'infrastructures juridiques, institutionnelles, sociales et parfois même écologiques est un élément décisif pour leur évolution. De plus, les industries créatives sont dans une dynamique de perpétuels

⁸⁷⁸ Ceci implique un changement radical au niveau de l'économie qui passe du commerce simple à l'investissement dans l'équipement et dans la mise en place d'institutions plus adaptée.

⁸⁷⁹ POTTS, J., *Creative industries and economic evolution*, UK, Elgar Edward, 2011, p. 186.

changements grâce auxquels ces secteurs apparaissent, grandissent, se fragmentent et disparaissent.⁸⁸⁰

Par conséquent, il est impossible de mettre en place une liste préétablie d'industries sur quoi une politique économique peut s'appuyer. De cette manière, les conditions économiques, sociales, politiques et culturelles représentent l'unique moteur ou frein à l'épanouissement d'une industrie ou d'une autre. Quant à l'État, pour faire face à cette complexité il devrait baser sa stratégie économique sur le soutien des industries naissantes ou en péril, afin qu'elles continuent à contribuer au développement.

Mais, comment les industries culturelles ont-elles évolué dans le monde arabe ? Quel rôle jouent-elles dans le développement ? Et quelle est l'implication des pouvoirs publics ?

2.1. Les industries culturelles arabes et le développement

Le développement fulgurant des différentes industries créatives survenu ces dernières années a engendré une vaste littérature se basant sur différentes méthodes de recherche pour mesurer l'impact de ces industries (ainsi que chacune de leurs filaires) sur le développement économique.

En ce qui concerne les industries culturelles, cet intérêt est de plus en plus relevable auprès des autorités publiques qui cherchent à estimer le potentiel économique de ce genre de production. De leur côté, les spécialistes de l'économie de l'art comme D. THROSBY estiment qu'il existe plusieurs méthodes permettant d'évaluer la contribution des industries de l'art dans le développement d'un pays ou d'une région.⁸⁸¹

D'abord, en mesurant la contribution des industries culturelles dans les comptes macroéconomiques par le biais de l'estimation de la valeur brute de la production, la valeur ajoutée ou encore la formation du capital fixe par rapport au Produit Intérieur Brut (PIB). Ou encore, en comparant le poids de l'emploi dans ce secteur par rapport à l'ensemble du marché du travail. Aussi, sur le plan local ou régional, certaines études tendent à examiner la distribution locale des activités et des entreprises pour pouvoir identifier les lieux

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁸¹ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 94.

d'agglomération du marché créatif ou encore la création de nouveaux *clusters*. Il est à noter que ce genre d'études et d'analyses considère les industries culturelles comme un ensemble parfaitement comparable aux autres activités économiques.

Ensuite, il existe une autre méthode qui se base sur la relation des entreprises et des sociétés opérant dans le secteur des industries culturelles avec le marché selon trois éléments :⁸⁸²

- la structure, désignant l'organisation caractéristique du marché, la concentration de ses acteurs (acheteurs et vendeurs), la nature des différents produits ainsi que les *inputs* et les *outputs* des entreprises ;
- la conduite qui est la façon dont se comporte l'entreprise au sein de l'industrie en matière de fixation des prix, de marketing et de promotion du produit, mais aussi de rapports de compétitivité avec les autres entreprises relevant de la même industrie ;
- la performance qui repose sur la capacité des entreprises d'ajuster leur production par rapport à la demande en termes de prix, de qualité et de quantité.

Enfin, il existe une troisième méthode qui repose sur l'interaction interindustrielle qui s'opère sur la chaîne des valeurs entre l'offre d'un côté et la demande de l'autre. Aussi, on y retrouve deux dimensions. D'abord, celle de l'échange entre les industries culturelles, par exemple la relation entre l'industrie du cinéma et celle de l'édition (plusieurs films s'inspirent d'une création littéraire), l'industrie de la musique et du cinéma (les réalisateurs ont recours à plusieurs œuvres musicales dans leur création)... Ensuite, la dimension qui se rapporte aux relations entre les industries culturelles et non culturelles, comme le tourisme qui est souvent combiné au secteur muséal et archéologique, la restauration et l'hôtellerie qui ont recours parfois à des musiciens pour animer des soirées ou autres événements. Ajoutons aussi le fait que la production créative nécessite des biens et des produits non créatifs (papier, peinture, lumière...). Pour finir, une telle analyse est destinée à connaître l'envergure de cette interdépendance dans l'activité économique générale du pays ou de la région.

Par ailleurs, une telle analyse dans la région arabe se révèle extrêmement difficile à cause de plusieurs éléments :

- les divergences dans les définitions et appréciations nationales entre industries créatives, industries culturelles, industries des droits d'auteur ou encore industries du savoir ;

⁸⁸² *Ibid.*

- le changement et le développement constant de ces industries sous l'influence des nouvelles technologies, ce qui remet en cause l'ensemble de la chaîne des valeurs du marché ;
- l'inexistence de statistiques culturelles et le manque de données en ce qui concerne les industries culturelles ;
- la faiblesse des travaux de recherche et des rapports de suivi menés dans la région⁸⁸³ ;
- une sensible disparité en ce qui concerne l'importance de ces industries auprès des autorités publiques et les moyens financiers investis pour leur développement.

Ainsi, à cause du manque sensible de données disponibles auprès des institutions et des autorités arabes, nous nous appuyons dans notre présente recherche sur les différents rapports et études entrepris par les multiples organisations internationales telles la Banque Mondiale (BM), l'OMPI ainsi que la CNUCED (rapport de 2010 ainsi que le rapport sur les « industries créatives »).

Sur le plan méthodologique, nous nous basons en premier lieu sur l'analyse des résultats obtenus par la BM et l'OMPI en ce qui concerne la contribution des industries créatives à l'économie en matière de taux de production par rapport au PIB. Mais aussi la part du travail dans les industries de l'art par rapport au marché de l'emploi. Ensuite, afin d'établir une étude géographique de la distribution de ces industries (importations et exportations) nous nous basons sur la nomenclature des statistiques fournies par la CNUCED. Cette dernière étude est plus élargie en matière d'échantillon et sert principalement à distinguer la provenance et la destination des flux des produits issus de l'industrie culturelle.

A. L'ampleur de quelques industries créatives dans l'économie du monde arabe

Dans notre présente recherche, nous avons tenté de rassembler le maximum de données disponibles auprès des organismes spécialisés, afin d'estimer le poids économique des

⁸⁸³ Depuis quelques années (2000), certaines organisations comme l'OMPI ou la Banque Mondiale se sont intéressées à l'impact économique des industries créatives dans la région du monde arabe. De ce fait, la Banque Mondiale a contribué à la publication en 2009 d'un rapport prenant en considération un échantillon de quatre pays (Liban, Égypte, Maroc, Jordanie) sous le titre « *Knowledge Intensive Industry : Four case studies of creative industries in Arab countries* ». De son côté l'OMPI a mené cinq études en 2004 (Liban, Égypte, Tunisie, Maroc et Jordanie) et un publié un ouvrage rassembleur « *Performance Copyright industries in selected arab countries* ». Néanmoins, le problème dans ces études c'est qu'elles sont très restrictives en ce qui concerne leur échantillon, et n'incluent pas de ce fait des pays qui connaissent un large développement de ces industries comme les EAU ou le Qatar. Aussi, il n'existe pas de suivi permettant de constater l'évolution du secteur créatif dans l'économie du monde arabe.

industries culturelles aux niveaux national et régional. À cet effet, nous nous basons sur quelques documents : le rapport effectué par Najib HARABI effectué pour le compte de la Banque Mondiale (ayant comme base l'ouvrage édité en 2004 par l'OMPI sous le titre « *Performance of copyright industries in selected arab countries* »⁸⁸⁴). En second lieu, nous nous appuyons sur le rapport publié par l'OMPI en 2007 sur la contribution économique des industries basées sur les droits d'auteur au Liban. Et enfin, le rapport destiné à l'UNESCO sur « les industries créatives au Maroc » effectué par le bureau régional du Maghreb de l'organisation.

Les industries créatives libanaises sont les plus économiquement actives, par rapport au PIB, mais aussi à l'emploi. Néanmoins, la lecture de telles données devrait être entreprise avec beaucoup de prudence à cause de plusieurs raisons. D'abord, les années de référence sont beaucoup trop éloignées (1999 et 2005), ce qui peut biaiser l'analyse et la comparaison entre les pays dans un secteur où s'opèrent des changements fréquents et rapides.

Ensuite, chaque nomenclature nationale utilise une méthodologie différente pour désigner les industries en question. Dans le cas du Liban par exemple, le terme utilisé pour la mise au point de cette morasse est « les industries des droits d'auteur », le Maroc s'est appuyé quant à lui sur l'appellation des « industries créatives ». En outre, cette différence apparaît particulièrement dans le contenu des articles composant cette branche industrielle. Par exemple, certains pays séparent automatiquement l'édition de livres des autres genres de publication, quand d'autres y incluent l'édition de revues, de magazines..., de même pour les productions cinématographiques et audiovisuelles.

Par ailleurs, tous ces facteurs constituent un obstacle pour une approche comparative régionale. Néanmoins, des études successives et diversifiées permettent de se rendre compte de l'accroissement économique d'une industrie particulière ou de son recul.

⁸⁸⁴ Il s'agit d'un assemblage de cinq rapports nationaux : Jordanie (AL KHOURI. R), Égypte (GHONEIM A.F), Tunisie (LAHOUEL M.L), Liban (MELKI.R) et Maroc (SEKKAT.K et ACHY.L).

De ce fait, en ce qui concerne le Maroc, selon une étude du bureau régional de l'UNESCO⁸⁸⁵, la contribution de la production du secteur de l'édition au PIB national était estimée à 0,68 % en 2002.⁸⁸⁶ Aussi, les travailleurs de cette même filière représentaient environ 1,8 % de l'ensemble de l'emploi industriel.⁸⁸⁷ Parallèlement, en 2005 le marché marocain de la musique (enregistrée) a été évalué à 54 millions de dollars, avec une participation de 0,16 % au Produit National Brut (PNB). Or, en revenant aux chiffres du tableau précédent, on remarque une nette croissance dans la contribution de certains domaines comme l'édition à l'économie nationale du Maroc. Toutefois, il est important de noter que les méthodes d'appréciation sont différentes et que l'étude ne dévoile pas toutes les données de chaque secteur.

Aussi, parmi tous les rapports étudiés, l'étude menée au Liban par l'OMPI se présente de la manière la plus détaillée. Cependant, avant toute appréciation il est important de noter quelques divergences dans les méthodes utilisées. En effet, la définition des « industries créatives » inclut à la fois les industries culturelles et d'autres productions issues du domaine de la technologie et de l'innovation scientifique. Pour sa part, l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle place le contenu en droit d'auteur au centre de sa taxinomie. De cette manière, elle intègre la production de biens engendrant des droits d'auteur, qui peuvent être culturels ou non, mais qui subissent en même temps l'appréciation des législations nationales.

Pour finir, les résultats indiqués dans cette étude sont particulièrement positifs. Par exemple, en se limitant aux industries des droits d'auteur, on remarque que leur taux de participation au PIB libanais est estimé à 2,53 % plaçant le Liban dans une position comparable à celle de certains pays européens comme l'Irlande (2,1 % du PIB). En matière d'emploi, les résultats sont encore plus satisfaisants puisque l'emploi dans ces industries représente 2,11 % du marché du travail libanais. Ceci signifie que le Liban est mieux placé qu'un pays tel que la

⁸⁸⁵ BENSLIMANE, R., *Les industries créatives au Maroc: Les voies et les moyens d'assurer la collecte des données sur ces industries en vue de leur meilleure exploitation au service du développement des pays*, Rabat, Bureau de l'UNESCO pour le Maghreb, 2009, p. 11.

⁸⁸⁶ Ce calcul est effectué à partir du taux de production du secteur de l'édition désigné dans ce rapport (253 millions de dollars) et le PIB annuel de 2002 qui était de 37 milliards de dollars, selon la Banque Mondiale.

⁸⁸⁷ Hors agriculture et services.

France (1,9 %) ou l'Allemagne (1,3 %) ⁸⁸⁸. Néanmoins, il est indispensable de prendre un certain recul dans l'interprétation de ces données. D'abord, parce que les méthodes et les classifications utilisées par l'Union Européenne et par l'OMPI sont différentes, rajoutons à ceci les disparités qui peuvent exister entre les pays. Puis, en ce qui concerne les pays comme le Liban qui ne disposent pas d'un statut juridique clair se rapportant aux métiers culturels ou encore aux emplois liés aux industries de l'art, il est très difficile de distinguer entre les catégories professionnelles (formelles ou informelles) intégrées à cette étude.

Conséquemment, nonobstant que ces données démontrent une évolution certaine en ce qui concerne la contribution des industries culturelles dans l'économie de certains pays arabes. Il est difficile d'effectuer une analyse comparative fiable à cause du manque d'homogénéisation des méthodes de récolte données et de classification. Enfin, actuellement il est impossible d'élargir cette étude au reste des pays arabes à cause du manque sensible de statistiques étatiques.

B. Géographie des échanges économiques des industries culturelles

Il est certain que l'ampleur économique des industries culturelles représente un indice important dans l'analyse de l'apport du secteur culturel au processus de développement. Cependant, le monde arabe est marqué par une forte déficience des données chiffrées et une importante disparité dans les méthodes statistiques, ce qui complique la mise en place d'un indicateur fiable au niveau d'un échantillon couvrant plus d'une vingtaine de pays.

Dans ces circonstances, nous nous sommes tournées vers une étude comparative entre les exportations et importations des industries culturelles dans la région, prenant « l'échange commercial » comme indicateur complémentaire à notre recherche.

À cet effet, nous nous basons sur les statistiques publiées par la CNUCED couvrant plusieurs années et plusieurs pays à la fois. Subséquemment, ce genre de base de données centralisée procure plus d'aisance dans l'analyse tout en couvrant un panel de pays plus important. Aussi, le site internet mis en place par cet organisme international permet de fragmenter les sources d'importation et d'exportation en différentes régions économiques, politiques ou géographiques, permettant d'avoir une introspection géographiquement localisée.

⁸⁸⁸ MELKI, R., *The economic contribution of copyright-based industries in Lebanon*, op. cit., p. 536.

En termes méthodologique et empirique, les tableaux que nous avons établis reposent sur certains points. Premièrement, les pays arabes ont été sélectionnés puis regroupés en trois principales sous-régions : le Maghreb, le Proche Orient et le Conseil de Coopération des pays du Golfe (CCG). Notons que dans cette distinction, l'Égypte est considérée d'une manière distincte (à cause de son importance en matière d'échanges culturels dans la région), ainsi que Djibouti, le Soudan et le Yémen. Deuxièmement, à cause du manque de constance et de continuité dans les chiffres disponibles dans la période indiquée, nous avons procédé au calcul d'une moyenne des importations et des exportations de chaque pays entre 2002 et 2011, étant donné qu'il nous a été impossible de prendre une année de référence. Troisièmement, les industries culturelles choisies parmi l'ensemble de la production créative se limitent à la production de films, de musique enregistrée, de livres et d'arts visuels. Ce choix s'explique par rapport à l'importance des trois premières industries dans la vie culturelle du monde arabe et la croissance du dernier secteur dans certains pays. (Annexe 12, p. XV) (**Annexe 13, p.XXI**)

En ce qui concerne les partenaires du monde arabe en matière d'échanges, nous avons sélectionné les États-Unis, le Royaume-Uni ainsi que les pays de l'Union Européenne. Ce choix repose sur les différents liens entre chacun de ces pays ou de cette région avec le monde arabe.

Parallèlement, le tableau ci-dessus dévoile en premier lieu l'existence d'un déséquilibre dans la balance commerciale en ce qui concerne l'ensemble des industries créatives désignées par la CNUCED.⁸⁸⁹ À l'évidence, la moyenne des importations entre 2002 et 2011 est estimée à 13 153,421 millions de dollars. Quant à celle relative aux exportations, elle est de 5617,107 millions de dollars. Le déficit est estimé à 7536,314 millions de dollars, ce qui veut dire que l'importation des biens créatifs est plus de deux fois supérieure à leur exportation.

⁸⁸⁹ Les industries créatives désignées par la CNUCED sont : l'artisanat, création /design, nouveaux médias, arts de la scène, édition/publication et arts visuels. Aussi, chacune de ces catégories est partagées en plusieurs autres domaines dont font parties les secteurs choisis.

Voir :CNUCED, *Economie créative: Produits créatif*,
<http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 10 juin 2013.

Par conséquent, les pays arabes sont dans leur globalité de nets importateurs de produits créatifs.

Tableau 3 : Importations et exportations des industries créatives des pays arabes (2002-2011)⁸⁹⁰

Pays	Importations M\$	Exportations M\$	Balance commerciale
Algérie	237,147	3,354	-233,793
Maroc	517,23	182,447	-334,783
Mauritanie	8,989
Tunisie	515,104	200,055	-315,049
Maghreb	1278,469	385,856	-892,613
Égypte	603,167	1004,531	401,364
Jordanie	374,586	174,507	-200,079
Liban	359,349	201,411	-157,938
T.P.O	49,266	19,478	-29,788
Syrie	74,211	190,218	116,007
Proche Orient (sans Égypte)	857,412	585,614	-271,798
Arabie Saoudite	1093,116	420,717	-672,399
Bahreïn	174,053	30,066	-143,987
E.A.U	7272,069	3050,583	-4221,486
Koweït	877,72	77,741	-799,979
Oman	245,194	37,007	-208,187
Qatar	578,651	19,044	-559,607
Total CCG	10 240,803	3635,158	-6605,645
Yémen	54,919	5,38	-49,539
Soudan	107,703	0,285	-107,418
Djibouti	10,947	0,283	-10,664
Total Monde Arabe	13 153,421	5617,107	-7536,314

⁸⁹⁰ *Ibid.*

Par ailleurs, à travers ce tableau nous relevons que les Émirats Arabes Unis représentent le pays le plus actif en matière d'échange (3050,583 millions de dollars pour les exportations et 7272,069 millions de dollars pour les importations).

Aussi, ces mêmes données indiquent que l'Égypte et la Syrie représentent deux exceptions dans la région. Puisqu'ils sont les seuls à présenter une balance commerciale positive.⁸⁹¹ Ainsi, pour tenter d'expliquer cette situation, nous nous basons sur les suppositions suivantes. D'abord, les politiques culturelles de ces deux États sont incitatrices à une consommation préférentielle en faveur du produit et du marché national. Ensuite, l'Égypte pour sa part jouit d'une position exceptionnelle en tant que *leader* de la région en ce qui concerne la production des biens culturels. Par conséquent, l'abondance en produits artistiques produit une satisfaction dans le marché interne, mais également dans la commercialisation extérieure.

En outre, l'étude des objectifs et de la taxinomie des politiques culturelles de ces deux pays confirme ces suppositions. En Effet, d'un côté la nature paternaliste des autorités syriennes est en parfaite adéquation avec le protectionnisme qu'exprime l'État par rapport au produit culturel national. Aussi, la généralisation de l'accessibilité au produit culturel (il est censé être gratuit puisqu'il est considéré comme public) peut influencer le comportement des consommateurs syriens. D'un autre côté, la place centrale qu'occupe l'Égypte en ce qui concerne l'art et la culture arabes, procure aux produits culturels égyptiens une sorte de labellisation qui est appréciée à la fois auprès du public local, mais aussi régional.

Cependant, une lecture plus élargie des statistiques fournies par la CNUCED révèle que sous l'influence du tourisme, les exportations égyptiennes des produits créatifs se concentrent principalement sur la production d'artisanat (458,791 millions de dollars), dans la mesure où elles représentent environ 47,67 % du total des exportations des biens créatifs⁸⁹². Cette tendance s'étend sur l'ensemble de la région, puisque de manière globale l'artisanat et le

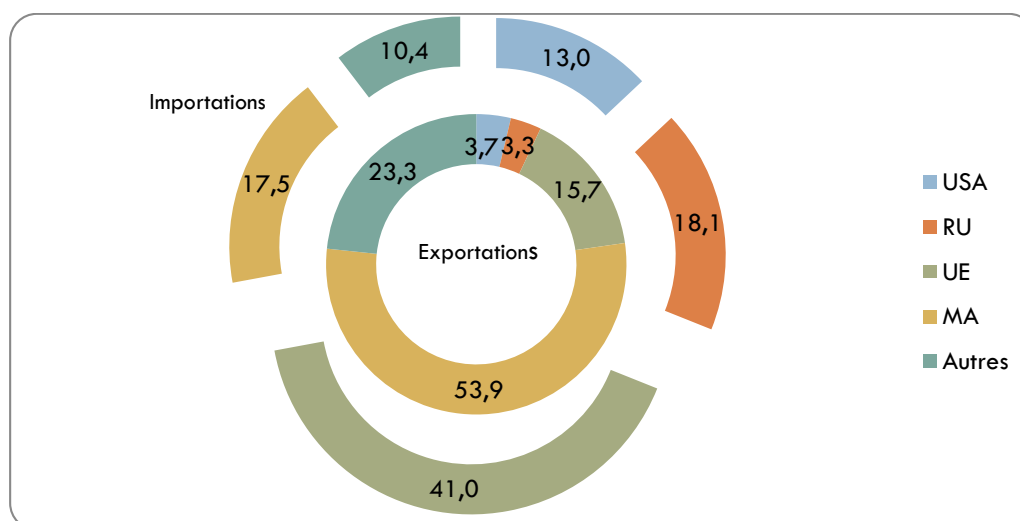
⁸⁹¹ Il s'agit d'une moyenne calculée entre 2002 et 2011.

⁸⁹² CNUCED, *Economie créative, Produits créatifs, Valeurs et part des exportations des biens créatifs annuel, 2002-2011*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 10 juin 2013.

design sont les secteurs les plus importants dans le marché des industries créatives au niveau du monde arabe.⁸⁹³

Conséquemment, les résultats globaux des échanges en produits créatifs ne peuvent exprimer ceux des industries culturelles. Ce qui nous amène à fonder notre analyse sur quelques articles présentés dans les nomenclatures de la CNUCED, dans l'objectif de cibler les secteurs à contenu artistique. Dans ces circonstances, le graphique suivant représente les différents flux concernant les industries culturelles (films, musique enregistrée, publication de livres et arts visuels) dans le marché arabe.⁸⁹⁴

Graphique 8 : Parts des importations et exportations des industries culturelles arabes selon leur provenance et destination (2002-2011)



Ce schéma dévoile que la zone arabe représente un marché non négligeable pour les produits culturels issus des pays développés et spécifiquement l'Union Européenne, dont les produits culturels constituent 41 % des importations arabes.⁸⁹⁵ Aussi, si nous considérons les États-

⁸⁹³ Il est important de noter que les données relatives à ces domaines culturels ne sont pas disponibles pour l'ensemble des pays (comme l'Égypte pour le secteur de la musique, ou la Syrie pour le cinéma) il serait donc peu fiable de faire une étude comparative avec l'ensemble des industries créatives.

⁸⁹⁴ Dans les nomenclatures de la CNUCED, le monde arabe est désigné par les pays de la Ligue des États Arabes.

⁸⁹⁵ Nous nous sommes contentés dans notre recherche sur les échanges des biens culturels, sans intégrer les services. La raison de ce choix est due à l'imprécision dans la désignation de ces derniers. En effet, les statistiques mis au point par la CNUCED désignent les « services culturels » dans un article regroupant plusieurs articles à la fois (audiovisuels et annexes, personnels, culture et loisirs). De ce fait, il est impossible d'extraire les

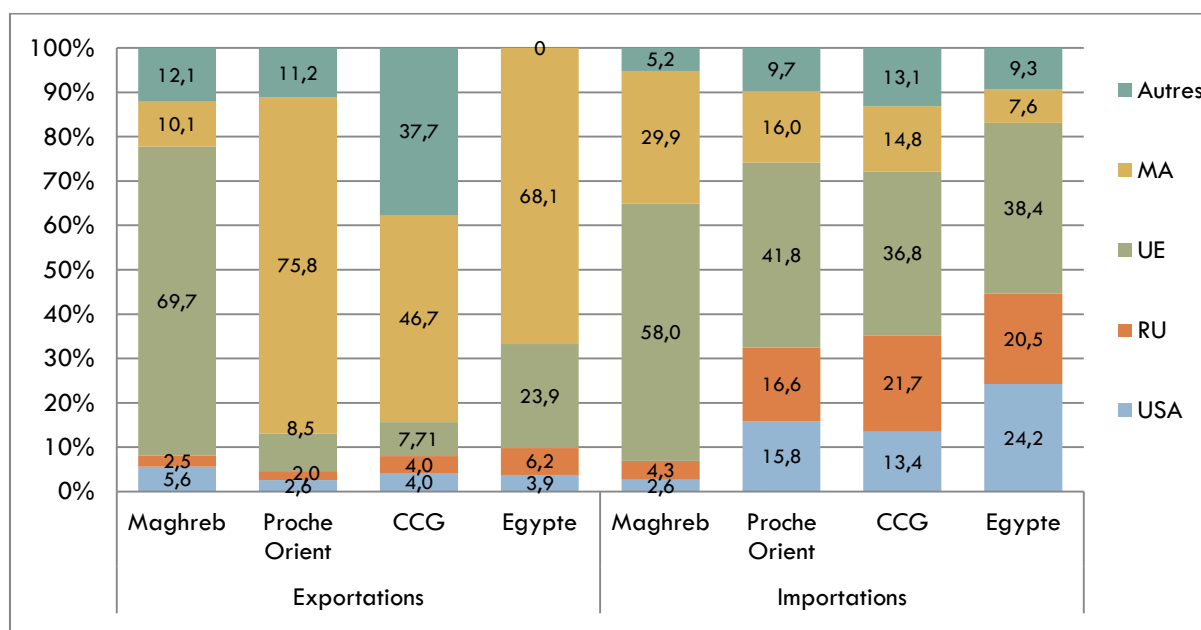
Unis et le Royaume-Uni comme une seule entité culturelle, il est alors évident que le monde arabe constitue une importante zone de commercialisation pour les industries culturelles anglo-saxonnes (plus de 30 % des importations arabes). Ce dernier point est d'autant plus important, vu que les industries désignées (films, musique et livres) sont marquées par une domination du contenu linguistique. Ce qui confirme à la fois la domination de la langue anglaise en tant que vecteur culturel, mais aussi la forte pénétration de la culture « anglo-saxonne » dans la région arabe. Notons enfin que la situation des importations européennes ne peut être assimilée à celle des États-Unis et du Royaume-Uni, à cause de la composition culturelle hétéroclite, et de la forte diversité linguistique de la zone européenne.

En contrepartie, les marchés occidentaux semblent peu perméables aux industries culturelles arabes. Cette situation peut également être explicitée par le facteur de la langue, qui diminue la compréhension du contenu, et donc l'accessibilité aux produits culturels arabes dans les marchés étrangers. Néanmoins, les politiques culturelles et la nature des marchés jouent également un rôle crucial dans la commercialisation des industries culturelles arabes dans les marchés étrangers. Ainsi, la politique culturelle américaine offensive à travers les entreprises oligopoles crée une autosuffisance dans la production des biens culturels au niveau du marché interne, reléguant les produits culturels étrangers au rang des biens alternatifs et minoritaires s'adressant à un public restreint.

Toutefois, les importations et les exportations des industries culturelles arabes ne se présentent pas d'une manière homogène. En effet, la position géographique, l'histoire et même les objectifs politiques de chaque pays influencent la balance commerciale en matière d'industries artistiques, comme nous le démontre le graphique suivant :

Graphique 9 : Part des importations et des exportations des industries culturelles selon les sous-régions arabes (2002-2011)

services relatifs aux industries choisies. (Voir : CNUCED, « Economie créative, Produits créatifs, Valeurs et part des exportations des biens créatifs annuel, 2002-2011, », *op. cit.*)



Ce graphique révèle une hétérogénéité dans les marchés régionaux du monde arabe par rapport aux partenaires précédemment désignés.

Ainsi, nous pouvons distinguer entre deux groupes. Le premier se compose des pays du Proche Orient, de ceux du CCG et de l'Égypte. Ces sous-régions et ce pays tendent à se comporter comme le marché arabe global. En effet, sur le plan importations on y remarque une forte présence des produits culturels occidentaux avec une importante part des biens anglo-saxons (32,5 % pour le Proche Orient⁸⁹⁶, 35 % pour le CCG et 44,66 % pour l'Égypte). En ce qui concerne les exportations, on remarque une très faible présence des produits en provenance de ces régions dans les marchés occidentaux (mise-à-part pour l'Égypte qui arrive quand même à commercialiser ses biens dans le marché européen). Cependant, les pays du CCG s'intéressent de plus en plus, à de nouveaux marchés (37,70 %) qui sont représentés pour la plupart des pays en développement⁸⁹⁷.

Le second groupe quant à lui se compose uniquement des pays maghrébins. Dans cette seconde zone, nous relevons que les échanges des biens culturels s'opèrent d'une manière quasiment exclusive avec l'Europe (70 % des exportations et 58 % des importations). Cette

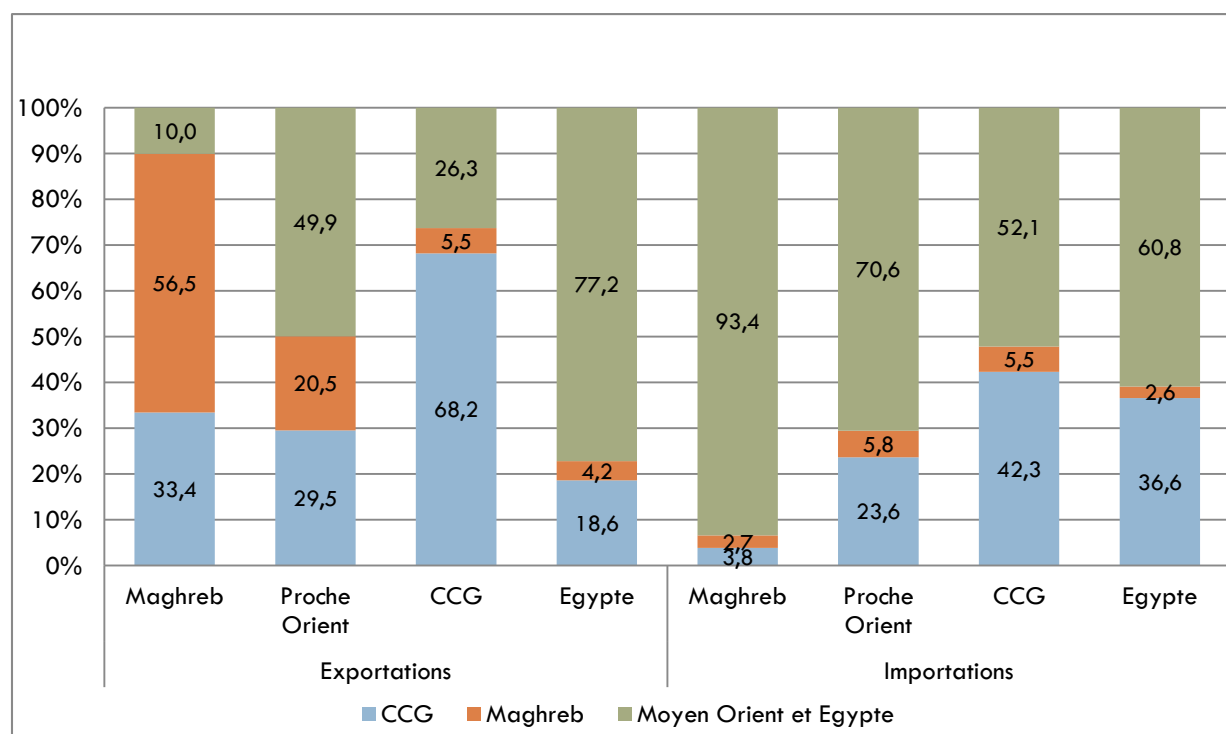
⁸⁹⁶ Pour la Syrie, l'importation des industries culturelles anglo-saxonnes est relativement basse par rapport aux autres États voisins. En effet, les importations en provenance des États-Unis et de l'Angleterre dépassent à peine les 12%.

⁸⁹⁷ À cet effet, l'existence d'une forte population étrangère peut influencer ce genre d'échange avec des partenaires inhabituels. Aussi, la création de clusters créatifs à Dubaï ou Abu Dhabi aide beaucoup ces pays à trouver de nouvelles sources d'exportation de leurs biens.

prédominance des rapports bilatéraux entre Maghreb et Europe, peut être explicitée par les importants facteurs historiques, géographiques et culturels qui lient les deux régions, par les multiples accords culturels signés entre les deux côtés de la Méditerranée, mais aussi par l'existence d'une importante diaspora maghrébine en Europe qui faciliterait la compréhension et la sensibilité envers les produits culturels maghrébins, à la fois au niveau des différentes générations d'immigrés, mais également à celui du public européen.

Parallèlement, malgré qu'il soit important de considérer les flux des industries culturelles par rapport à leur provenance et leur destination, il est toutefois primordial d'étudier le comportement du marché arabe. Notons que le marché arabe désigné dans ce cas est principalement représenté par les biens culturels échangés par les différentes sous-régions arabes. Aussi, le schéma suivant éclaire la situation des importations et des exportations interarabes.

Graphique 10 : Échanges interarabes des industries culturelles (2002-2011)⁸⁹⁸



⁸⁹⁸ CNUCED, « Economie créative, Produits créatifs, Valeurs et part des exportations des biens créatifs annuel, 2002-2011, », *op. cit.*

Ce second graphisme met en évidence deux éléments principaux. D'abord, en matière d'exportation des produits culturels on observe la promotion d'une commercialisation de proximité. En d'autres termes, chaque groupe subrégional exporte principalement dans son propre marché. Ceci peut être expliqué par la proximité et le partage linguistique, ethnique et culturel entre les pays de chaque sous-région. De toute évidence, un spectateur algérien se reconnaît plus dans un film tunisien ou marocain que dans un film jordanien par exemple. Ou bien encore, le public des pays du Golfe est plus réceptif en terme de mélodies et de paroles à une chanson émiratie qu'à une autre marocaine. En d'autres termes, les valeurs culturelles que partagent les consommateurs d'une même région constituent un important facteur de commercialisation dans ce cas⁸⁹⁹.

Ensuite, en ce qui concerne l'importation des industries culturelles, on observe une situation d'hégémonie des industries culturelles en provenance du Moyen-Orient et d'Égypte dans l'ensemble des sous-régions du monde arabe⁹⁰⁰. L'explication à ce phénomène est analogue à celle de la domination mondiale des industries américaines. En effet, il existe dans le monde arabe une domination des produits moyen-orientaux (surtout égyptiens et libanais).⁹⁰¹ Cette dernière est appuyée par de grandes productions et une large diffusion des produits culturels permettant de renforcer la consommation et la réactivité de l'ensemble des publics arabes. Enfin, le facteur linguistique joue un rôle tout aussi important dans cette situation, puisque la diffusion massive des industries culturelles, mais aussi des médias en provenance de ces deux pays a permis l'intégration des dialectes égyptien et libanais dans l'espace culturel maghrébin et celui de la région du Golfe.

Pour finir, la géographie des échanges des industries culturelles permet d'identifier les éléments représentant un atout, mais aussi un obstacle pour le développement culturel :

⁸⁹⁹ Il existe néanmoins une exception pour le Maroc, qui contrairement à l'Algérie et à la Tunisie dirige ses exportations des industries culturelles principalement vers la région du Golfe (51,6% de l'ensemble de ses exportations arabe). (Voir annexe 12 p. XIV-XVIII).

⁹⁰⁰ Dans ce cas le Sultanat d'Oman ne semble pas adhérer à ce même engouement, car ses importations en biens culturels arabes se tournent vers la région du Golfe (87%). Ceci est dû à la politique culturelle du pays tournée vers le patrimoine et les valeurs traditionnelles que partage Oman avec les autres États de sa région.

⁹⁰¹ Si l'Égypte est présente dans tous les domaines (films, livres et cinéma), le Liban de son côté n'a pas d'importante production cinématographique. Cependant, la présence libanaise s'est largement confirmée au niveau littéraire, musical mais aussi médiatique.

1 Les avantages :

- une ouverture aux marchés étrangers (anglo-saxons et européens), mais aussi locaux favorise la diversité culturelle en matière de biens disponibles au niveau national et régional ;
- l'existence d'industries culturelles (égyptiennes et libanaises) fortes et diffusables à l'ensemble des pays de la région pouvant créer une réactivité chez le public arabe ;
- la stratégie de la diversification des marchés adoptée par certains pays du Golfe en s'appuyant sur de nouveaux partenaires élargit davantage les horizons de la diversification.

2 Les obstacles :

- un marché extrêmement segmenté et une circulation déséquilibrée des flux d'importation et d'exportation entre les régions (par exemple, les industries culturelles maghrébines ont du mal à pénétrer les autres marchés arabes) ;
- une disparité dans les moyens matériels et humains dans chaque région limitant un développement homogène dans l'ensemble du monde arabe ;
- la forte concurrence des produits culturels importés des pays développés peut jouer en défaveur des biens locaux ou régionaux ;
- le problème lié à la différence linguistique entre le Maghreb et le *Mašriq* qui représente un obstacle pour certains produits, sans oublier l'existence d'artistes et d'intellectuels (surtout dans le domaine de la littérature) francophones non seulement dans les pays du Maghreb, mais aussi dans d'autres pays arabes comme Djibouti ou les Comores qui s'adressent généralement au marché national, à celui des pays limitrophes ou bien encore au marché français ou européen.

Enfin, cette analyse dévoile l'importance économique des industries culturelles en termes d'échange pour les marchés arabes ainsi que toutes les ramifications stratégiques qui en découlent. Aussi, le choix porté sur quatre domaines (cinéma, édition de livres, musique et arts visuels) n'est pas aléatoire. Ces secteurs constituent indéniablement la base de l'économie

culturelle de la région et ont aussi une importance historico-culturelle dans les pays arabes. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'analyser trois d'entre eux afin de mettre en lumière le potentiel et les obstacles de ces industries dans le processus de développement économique et culturel au sein de cette zone.

2.2. Analyse des industries culturelles principales dans le monde arabe

Dans l'analyse précédente, nous avons sélectionné une série d'industries qui selon notre estimation, étaient les plus importantes en matière de contenu culturel et créatif, mais également celles qui bénéficiaient d'une large appréciation au niveau des consommateurs de la région. De cette manière, nous tentons à travers cette présente section de mettre en exergue le rôle de trois domaines artistiques (le cinéma, la musique enregistrée ainsi que l'édition de livres) dans les marchés internes, mais aussi sous-régionaux. En ce qui concerne le secteur des arts visuels, même s'il profite actuellement d'un intérêt croissant auprès de certains pays arabes (Émirats Arabes Unis et Qatar), il reste néanmoins difficile d'obtenir des informations chiffrées sur les différentes productions nationales ou régionales ou encore sur les bilans concernant les diverses transactions menées à travers les canaux du marché.

A. L'industrie du film

Aujourd'hui, le cinéma arabe est connu par l'ensemble des spécialistes mondiaux de l'industrie cinématographique, mais aussi de plus en plus d'amateurs cinéphiles. Ainsi, ce succès mondial et dû à une large et régulière programmation dans les salles de cinéma, une diffusion télévisuelle, mais aussi la participation des cinéastes arabes aux différents festivals consacrés au septième art. Néanmoins, les spécialistes estiment que seule l'Égypte peut prétendre à l'existence d'une véritable industrie cinématographique, grâce à l'implantation d'importantes infrastructures de production et la détention d'un large réseau de diffusion. Quant au reste des productions nationales ou régionales, malgré qu'elles soient reconnues par leur qualité et leur diversité, elles sont toutefois tributaires des aides techniques, artistiques et financières des pays occidentaux et spécialement de l'Europe, qui depuis quelques années a ouvert son marché interne aux productions du sud de la Méditerranée.⁹⁰²

⁹⁰² PNUD, *Arab human development report 2003: Building knowledge society*, New York, PNUD, 2003, p. 80.

Cependant, nonobstant le retard enregistré dans le développement de ce secteur. Depuis quelques années, plusieurs pays arabes tentent d'implanter une industrie cinématographique pour diverses raisons. Ces initiatives sont notamment encouragées par des organisations internationales spécialisées telle l'UNESCO et d'autres institutions, qui en plus de fournir des aides, publient régulièrement des statistiques et des études sur l'importance de l'industrie du film, en soulevant les problèmes et les potentiels de chaque région et pays.

1 Potentiels économiques de l'industrie du film

Cette analyse vise à mettre en lumière la situation du domaine cinématographique en matière de production, de consommation, mais aussi de facteurs d'accessibilité. Pour ce fait, nous nous basons principalement sur les statistiques fournies par l'ISU.

Tableau 4 : Nombre de films arabes produits (2005-2009)⁹⁰³

	2005	2006	2007	2008	2009
Égypte	23	59	37	44	46
Liban	7	8	8	10	8
Maroc	16	12	15	13	14
Oman	0	1	0	0	0
Tunisie	7	4	2	...	1

Les données exposées dans ce tableau affirment la domination de l'Égypte dans l'industrie du film dans l'ensemble de la région, avec en moyenne 41,8 films par an⁹⁰⁴. Le Liban pour sa part, n'est pas considéré comme un pays producteur de films cinématographiques. Néanmoins, le cas maghrébin est atypique, puisque beaucoup de réalisateurs marocains, tunisiens ou algériens font appel à des coproducteurs étrangers pour financer leurs projets. Par conséquent,

⁹⁰³ ISU, *Production de films long métrage-Genre/méthode de tournage Documentation*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5545>, consulté le 11 mai 2013.

⁹⁰⁴ Le terme films désigne dans ce cas les longs métrages et exclue les documentaires et autres films d'animation.

ces chiffres n'expriment pas le nombre réel des productions réalisées dans ces pays. Enfin, durant les années 2000 la région du Golfe a connu une sorte d'entrain envers l'industrie du cinéma. En effet, depuis quelques années les Émirats Arabes Unis tentent de créer un cinéma national, et des pays comme le Sultanat d'Oman ont réussi à produire leur premier film (2006). Par ailleurs, même en tant que *leader* du domaine, la production cinématographique égyptienne ne peut être comparée à celle des pays désignés comme grands ou super producteurs comme les États-Unis (en moyenne, 554,6 films par an) ou encore de la Chine, qui n'a investi le marché du film que récemment, mais produit en moyenne 379,6 films par an. De ce fait, l'Égypte est comparable à celle de la Turquie qui produit chaque année en moyenne 44,6 films. Pour les autres pays arabes, leur moyenne annuelle de production cinématographique reste très faible, même en comparaison avec un pays tel l'Iran où le cinéma connaît de nombreux problèmes relatifs à la censure et au contrôle de l'État, mais qui arrive cependant à produire 25 films par an.⁹⁰⁵

En ce qui concerne les infrastructures de diffusion, l'Égypte est encore une fois le pays dominant avec 128 salles de cinéma, contre 74 au Liban et 83 au Maroc. Néanmoins, il est à noter que le nombre de salles de projection ne peut être considéré comme un indicateur d'accessibilité s'il n'est pas associé au facteur démographique. Dans ces circonstances, l'Égypte est rétrogradée à une position sensiblement inférieure, avec seulement 1,89 salle de cinéma pour un million d'habitants (Annexe , p. XXVI). Ce qui la classe loin derrière le Liban (19,78 salles/1M.H) et le Qatar (15,49/1M.H).⁹⁰⁶ Ainsi, les taux d'accessibilité de ces deux derniers pays sont relativement positifs puisqu'ils tendent à s'approcher de la moyenne d'un pays tels les États-Unis (23 salles de cinéma par habitant), et sont nettement supérieurs à la moyenne enregistrée en Chine ou en Turquie.⁹⁰⁷

De même, le facteur financier joue un rôle tout aussi central dans l'accessibilité aux produits cinématographiques. Ainsi, cet élément économique implique à la fois, le coût d'accès (le prix

⁹⁰⁵ ISU, « Production de films long métrage-Genre/méthode de tournage Documentation », *op. cit.*

⁹⁰⁶ 1 M.H= 1000000 d'habitants.

⁹⁰⁷ ISU, *Tableau 7: Infrastructure cinématographique-Taille*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5541>, consulté le 11 mai 2013.

du billet), les dépenses des ménages arabes par rapport à la diffusion cinématographique, mais aussi les taux de fréquentation des salles.⁹⁰⁸

En ce qui concerne le prix des billets, les statistiques de l'UNESCO révèlent que les prix moyens des tickets sont relativement bas puisqu'ils varient selon les pays entre 1 dollar PPA et 3 dollars PPA. Néanmoins, cette faiblesse des prix ne semble pas avoir influencé les dépenses des individus dans ce sens. En effet, dans certains pays comme l'Algérie la moyenne des sommes consacrées à ce poste est extrêmement basse (0,003 par habitant). Par conséquent, cette disposition financière des consommateurs arabes a une répercussion directe sur la moyenne annuelle de fréquentation des salles de projection. De ce fait, le public libanais et celui des pays du Golfe (mentionnés dans les statistiques de l'ISU) sont les plus disposés à consommer des produits cinématographiques (en moyenne 13,26 \$ pour le Liban, 17,40 \$ pour le Bahreïn, 12,34 \$ pour les E.A.U et 9,97 \$ pour le Qatar)⁹⁰⁹, c'est dans ces pays où sont enregistrés les plus hauts taux de fréquentation (1,96/an pour le Liban, 2,27/an pour le Bahreïn, 1,50/an pour les E.A.U et 1,14/an pour le Qatar). À l'inverse, dans les pays comme l'Algérie où le public consacre des sommes extrêmement modestes à ce genre de dépenses, on remarque une importante faiblesse des taux de fréquentation (0,02/an)⁹¹⁰. (Annexe 16, p. XXVIII)

Notons que ces trois indicateurs (prix des billets, dépenses et fréquentations) ne sont pas très représentatifs de la vitalité créative et artistique ou du développement industriel du secteur du cinéma, puisque l'Égypte continue à dominer la production arabe, et certains pas du Maghreb (Maroc, Tunisie et Algérie) connaissent une production cinématographique régulière. De leur côté, les films diffusés en salles dans les pays connaissant des taux supérieurs de fréquentation sont dans la majorité des cas étrangers.

Néanmoins, ces trois facteurs expriment d'une part les efforts des politiques culturelles à mettre en place des infrastructures spécifiques à la diffusion et à la consommation de ce genre

⁹⁰⁸ Dans ce chapitre nous traitons principalement de la diffusion cinématographique dans les salles de cinéma. Étant donné que la diffusion sur support implique d'un côté, d'autres canaux de distribution et de diffusion. D'un autre côté, elle est sensiblement sujette à des pratiques liées aux nouvelles technologies (téléchargement, streaming, copies,...) qui sont pratiquement impossibles à quantifier, et appartiennent dans la plupart des cas à une consommation informelle.

⁹⁰⁹ ISU, *Tableau 13: Prix moyen du billet* (en dollars PPA), <http://stats.uis.unesco.org/unesco/ReportFolders/ReportFolders.aspx>, consulté le 11 mai 2013.

⁹¹⁰ ISU, *Tableau 12: Exploitation-Indicateurs*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5540>, consulté le 11 mai 2013.

de produits. Et d'une autre, la sensibilité et l'aptitude du public.⁹¹¹ Ce qui contribue au soutien de certaines branches relatives à cette industrie (l'exploitation et la gestion des salles, la distribution...). Mais, il est toutefois important de rappeler que les indices de fréquentation de salles de cinéma enregistrés dans les pays du Golfe et au Liban ne se rapportent pas uniquement aux consommateurs locaux. En Effet, le Liban et les Émirats Arabes Unis enregistrent une importante fréquentation touristique (régionale et mondiale) de plus en plus liée aux loisirs. Par conséquent, une importante partie des recettes issues des salles de projection est issue des dépenses touristiques. Cette situation est spécifiquement perceptible dans l'État du Bahreïn, qui en profitant du pont Fahad (construit en 1986, pour relier le Bahreïn à l'Arabie Saoudite) accueille les touristes saoudiens qui représentent 90 % des visiteurs de la région. Ces derniers pratiquent essentiellement un tourisme de loisir en orientant leur consommation vers les biens et les services non disponibles dans leur pays. De cette manière, les salles de projection cinématographique au Bahreïn se sont multipliées pour accueillir les nombreux spectateurs saoudiens. Conséquemment, la consommation culturelle dans ce genre de cas est particulièrement liée au secteur du tourisme.⁹¹²

Pour finir, il est important d'étudier la rentabilité de l'industrie du film (exploités en salle) dans les différents pays de la région. Cette dernière peut être analysée à travers le nombre total d'entrées en salle par an, mais aussi par les recettes récoltées par les guichets de salles.

Le tableau suivant indique ces deux facteurs dans les pays précédemment désignés par l'institut de statistiques de l'UNESCO (ISU).⁹¹³

Tableau 5 : Recettes des films exploités en salles entre 2005 et 2009

⁹¹¹ La consommation de films dans la majorité des pays arabes se fait par le biais de la télévision ou encore par les moyens technologiques (téléchargement et *streaming*) qui représentent des concurrents redoutables pour le domaine de l'exploitation des salles obscures qui ont tendance à disparaître dans certains pays.

⁹¹² AL SHIHRI, M., « Siyāhat al-saūdiyyīn fi al-baḥrayn...ʿawdat al-ḥayāt ilā ṭabīʿatihā baʿda inqīṭāʿ tamāniyat ʿaṣhur (Le tourisme des saoudiens au Bahreïn...ravivement après une rupture de huit mois) », in *Al Sharq*, N°118, 31/03/2012, p. 15.

⁹¹³ ISU, *Tableau 11: Exploitation-Entrées et recettes brutes*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5538>, consulté le 11 mai 2013.

Nombre total de recettes brutes aux guichets pour l'ensemble des films de long métrage exploités en salle (en dollars selon le taux de change annuel de chaque pays)					
	2005	2006	2007	2008	2009
Algérie	1400
Bahreïn	44954000	...
Égypte	26887141	53348400
Jordanie	5499000
Koweït	53856000	...
Liban	49900	48375
Maroc	8209100,9	7824600,1	7860873,8	8527064,3	8192252,8
T.P.O
Qatar	3602500	...
Tunisie
E.A.U	16374400	20182400	22331200

Tableau 6 : Nombre d'entrées pour les films exploités en salles entre 2005 et 2009

Nombre total d'entrées pour l'ensemble des films de long métrage exploités en salle					
	2005	2006	2007	2008	2009
Algérie	...	700000
Bahreïn	2200000	...
Égypte	29377000	23100000
Jordanie	500000
Koweït	2200000	...
Liban	9860000	9675000	5401100	5800000	6000000
Maroc	4763738	3836810	3376452	2960877	3178004
T.P.O	58 397	52 447	64 026
Qatar	1500000	...
Tunisie	300000
E.A.U	5600000	6340000	7600000	8800000	10100000

Ces deux tableaux expriment la rentabilité des salles de cinéma en termes financiers, mais aussi de spectateurs. En ce qui concerne le nombre total d'entrées, on remarque que l'Égypte est comparable avec d'autres pays en développement comportant des caractéristiques démographiques pratiquement similaires comme la Turquie où le nombre de fréquentations varie entre 27 millions et 38 millions durant cette même période.⁹¹⁴ Le Liban et les pays du Golfe enregistrent quant à eux, des taux élevés proportionnellement à leur nombre d'habitants. Cependant, comme il a été signalé plus haut, la fréquentation des touristes influence sensiblement ces chiffres, à côté d'autres facteurs considérables comme la superficie de l'État ainsi que les taux de population urbaine jouissant plus aisément et plus fréquemment de ce genre de structure.

Aussi, nous remarquons un important écart entre les recettes entrées, spécifiquement au Liban. Ceci peut être explicité par la faiblesse de la valeur de la monnaie locale et l'accroissement du taux d'inflation.⁹¹⁵ Ce qui fait que la faiblesse du prix du ticket (0,005 dollar) se répercute forcément sur les recettes annuelles des salles de cinéma. Parallèlement, Algérie enregistre selon ces chiffres un retard considérable en matière d'exploitation cinématographique. Les spécialistes du domaine expliquent cette situation par une mauvaise gestion (publique et privée), qui a entraîné à travers les années une dégradation du parc cinématographique dans le pays et la désertion des salles.⁹¹⁶

Enfin, seuls deux pays fournissent des chiffres en ce qui concerne l'implication des productions nationales dans les recettes et le nombre d'entrées. D'abord le Liban, où la faiblesse de la production nationale joue en défaveur de la diffusion des films libanais par rapport aux productions étrangères. Par conséquent, la contribution des réalisations nationales au *box-office* est quasiment inexistante. Ensuite, le Maroc enregistre des taux plus importants,

⁹¹⁴ ISU, *Tableau 11: « Exploitation-Entrées et recettes brutes », op. cit.*

⁹¹⁵ CNUCED, *Rapport: tendances économiques, taux de change annuel (1970-2012)*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 8 décembre 2012.

⁹¹⁶⁹¹⁶ Cette situation s'est aggravée avec la crise sécuritaire qui a causé entre autres, la fermeture de plusieurs salles de cinéma, ou encore leur reprise par des exploitants peu scrupuleux. Toutefois, au début de l'année 2013, après le remaniement gouvernemental. Les autorités algériennes ont décidé de récupérer et de restaurer 368 salles de cinéma, cette tâche est menée par le ministère de la Culture qui devrait peu à peu céder quelques salles au domaine privé dans le cadre du soutien à l'emploi des jeunes. (Voir : TAZAROUTE, A., « Sellal l'a annoncé à Annaba: le ministère de la culture récupère les salles de cinéma . », in *Al Moudjahid*. Alger, n°38072, 10/02/2013.

allant jusqu'à 27 % des recettes récoltées et 22 % des entrées enregistrées. Ces derniers sont néanmoins beaucoup plus inférieurs par rapport aux films étrangers.

Conséquemment, la prédominance des productions étrangères dans ces deux pays s'explique de plusieurs manières. Premièrement, l'hégémonie du cinéma américain qui est perceptible au niveau de tous les pays du monde. Ensuite, la facilité linguistique qu'on peut remarquer auprès de certaines populations arabes notamment envers l'anglais et le français. Cependant, il est important de souligner que cette tendance est généralisée auprès de certaines catégories sociales qui maîtrisent au minimum une langue étrangère et se reconnaît dans le mode de vie occidental. Ce qui explique par exemple le succès du cinéma égyptien auprès des classes les plus populaires en Égypte ainsi que dans les autres pays du monde arabe.

Pour finir, nous constatons à travers ces données que le développement de l'industrie du film dans le monde arabe est tributaire de plusieurs éléments. D'un côté, la volonté des autorités à développer le secteur du cinéma par le biais de la mise en place d'infrastructures spécialisées (salles de cinéma, complexes...). Aussi, le manque de moyens et d'aides publiques engendre souvent des interventions étrangères sous forme de coproduction ou de financement direct. De cette manière, certains films arabes projetés à l'étranger obtiennent la faveur des critiques et sont même récompensés dans de prestigieux festivals. Toutefois, ils ne sont jamais exploités dans leurs pays d'origine. D'un autre côté, la sensibilisation du public envers ce genre de consommation est une tâche extrêmement difficile, à cause de la facilité et l'amoindrissement des coûts qu'offrent les nouvelles technologies. Il faut souligner aussi que ce mode de consommation culturelle est souvent lié à la nature sociale de ces pays, aux multiples situations de crise, mais aussi aux conditions économiques de la population, ce qui amplifie le désintérêt envers ce genre de produits considéré superficiel, luxueux et parfois même immoral.⁹¹⁷

2 Les clusters cinématographiques

Même si les chiffres précédemment analysés indiquent une importante déficience dans l'industrie du film. Certains pays arabes semblent saisir l'enjeu du secteur cinématographique

⁹¹⁷ Contrairement aux pays développés qui ont utilisé durant la seconde guerre mondiale les secteurs de l'art et de la culture ainsi que du divertissement pour remonter le moral de la population. Cette stratégie s'est même transformée en habitude chez le public occidental, car les salles de cinémas n'ont jamais été aussi remplies que cette dernière période qui connaît de graves troubles économiques.

comme industrie créative. Ainsi, depuis le début des années 2000 on assiste à l'émergence de différents pôles dédiés au cinéma sous forme de regroupements créatifs.

Ainsi, le premier district a été établi en Égypte en 2000, il porte le nom de « la Cité de la Production Médiatique Égyptienne » (EMPC). Cette structure appartient à 48 % à l'État, le reste des actionnaires est représenté par les banques ainsi que les investisseurs privés et étrangers. Ce pôle se divise en plusieurs structures et services (installations techniques et matérielles, presse écrite, studios télévisés, divertissement et même école des sciences médiatiques). Il contient également une section spécialisée dans le domaine du cinéma « *Cinema City* » offrant aussi de multiples services techniques et professionnels et avantages fiscaux pour les producteurs nationaux et étrangers. Cette installation industrielle hisse l'Égypte au troisième rang mondial des plus grands sites de production (après les États-Unis et l'Inde).⁹¹⁸

Par ailleurs, cette première expérience dans la région a accentué la rivalité entre les deux principales principautés des Émirats Arabes Unis. De cette manière, en 2001 les autorités de Dubaï décident de créer « *Dubaï Media City* » (DMC), qui est devenu le plus important pôle médiatique du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Cependant, contrairement à son homologue égyptien, la DMC est entièrement publique, étant donné qu'elle représente une branche du groupe « *Dubaï Holding* » créé par l'émir de la fédération de Dubaï, Sheikh Mohammad Bin Rachid Al Maktoum. Toujours, en comparaison à la EMPC, « *Dubaï Media City* » est plus spécialisée, en se concentrant sur les secteurs de la technologie et des médias, ce qui à parement explique son succès, puisqu'elle abrite 1300 entreprises de 70 nationalités différentes, qui sont principalement attirées par sa situation stratégique (une des plus grandes villes cosmopolites de la région) et son statut de zone franche. De même, la DMC a également développé en 2005 une succursale spécialisée dans le secteur du cinéma « *Dubaï Studios City* », qui offre un large panel d'installations hautement développées comme des studios de postproduction, des plateaux de tournage, mais aussi divers locaux (ateliers, entrepôts et

⁹¹⁸ ABEDIN, A., DEBERRY, A., DIAL, B., SUNDERLAND, M. et TAHA, O., « The Middle East's Media Cities and the Global Film Industry », in *KNOWLEDGE@WHARTON*, (26 juin 2011).

bureaux). En plus d'offrir la possibilité à ces clients de bâtir leurs propres studios et installations dans l'enceinte de l'agglomérat.⁹¹⁹

De son côté, la fédération voisine d'Abu Dhabi a créé en 2008 son propre agglomérat cinématographique « *the Image Nation Abu Dhabi* » qui constitue aussi une filière d'un *cluster* médiatique « *Abu Dhabi Media* ». Mais contrairement au groupe égyptien ou celui de Dubaï qui misent plutôt sur des services d'équipement, d'infrastructure et de matériels. Cette entreprise étatique a comme principal objectif de coopérer avec des partenaires étrangers de renommée internationale et principalement des firmes spécialisées dans la production cinématographique afin de profiter de leur savoir créatif, qui est la pierre angulaire de la création d'une industrie cinématographique émiratie.

Dans ces conditions, l'objectif des politiques culturelles de l'émirat d'Abu Dhabi à travers cette institution n'est pas uniquement économique, puisqu'il vise à former des cinéastes et d'autres spécialistes du secteur, mais aussi créer des réseaux d'entrepreneuriat avec des pays fortement industrialisés dans ce domaine comme : les États-Unis, l'Europe, l'Inde... permettant aux jeunes émiratis de se former par le biais des programmes d'échange, créer un cinéma adapté au goût du public de la région du Golfe et enfin concurrencer les cinémas dominants dans la région (Égypte, Iran et Inde)⁹²⁰. Ce dernier pôle bénéficie d'un important capital d'investissement (1 milliard de dollars), mais aussi d'une importante pénétration au niveau des festivals internationaux. Par conséquent, certains projets cinématographiques commencent à voir le jour comme « *Sea Shadow* » qui est le premier film de production émirati sorti en 2011, ainsi que le film d'horreur « *Djinn* » qui est sorti au cours de l'année 2013.

Parallèlement, si le développement et la compétitivité de ce genre de districts⁹²¹ médiatiques ou cinématographiques représentent un élément important pour la création ou bien pour le

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ WILLIAMS, J., *Movie-making in Abu Dhabi*, <http://knowledge.insead.edu/world/middle-east/movie-making-in-abu-dhabi-2317>, consulté le 4 mai 2013.

⁹²¹ Un projet semblable est en cours d'élaboration au Liban. En effet, en mars 2012 le ministère des Télécommunications a consacré un terrain spécial pour la construction d'une « *Media City* » à Beyrouth. Au Qatar l'établissement d'une *media city* a déjà été approuvé par les autorités. Elle sera construite à l'extérieur de la capitale et se présentera sous forme joint-venture entre *Al Jazeera Network* (50%) ainsi que deux autres entreprises *Qatari Diyar* et *Qatar Media* (qui se partageront les 50% restant). Pour l'instant l'un des objectifs

soutien de l'industrie du film dans les pays arabes. Il est cependant important de souligner que ces trois clusters font face à plusieurs obstacles.

En Égypte, la politique culturelle et notamment celle du secteur du cinéma sont extrêmement protectionnistes. En effet, le nombre de films étrangers destinés à la diffusion (projection dans les salles de cinéma) est extrêmement contrôlé. De leur part, les syndicats d'acteurs imposent aux producteurs (étrangers ou locaux) le recrutement exclusif d'acteurs égyptiens. Enfin, il existe un monopole exercé par un certain nombre de producteurs et de propriétaires de salles de projection, ce qui fait que le marché interne offre peu de possibilités d'intégration aux sociétés étrangères.⁹²²

Aussi, pour les trois cités, la question de la censure reste une problématique majeure pour les producteurs et les réalisateurs étrangers. À cet effet, même une ville comme Dubaï est obligée de se plier aux règles des autorités centrales représentées par le Conseil National des Médias qui est basé à la fédération d'Abu Dhabi. Ce dernier dirige et contrôle toutes les productions médiatiques et cinématographiques entreprises dans le pays. Par conséquent, beaucoup de producteurs sont réticents à l'idée de s'installer aux Émirats Arabes Unis, même si ce pays offre de nombreux services et d'importants avantages.

En outre, tous les pôles cités plus haut espèrent devenir le plus important centre de délocalisation cinématographique de la région. Cependant, en réalité cet objectif est très difficile à réaliser. Car d'une part, l'Égypte est considérée comme un pays politiquement instable, rajoutons à ceci l'existence d'importants sites historiques et archéologiques qui impliquent des procédures administratives et bureaucratiques longues et compliquées pour obtenir des autorisations de tournage. Sans oublier la question de la censure et la sensibilité des autorités.

annoncés est de se démarquer de leur voisine « Dubaï Media City » en comptant sur la forte expérience nationale dans les médias de l'information, mais aussi d'attirer un « capital culturel », le projet comporte aussi la création d'une branche « *Qatar Entertainment City* » qui sera dédié entre autres au secteur du cinéma. (Voir le site de l'autorité du centre des finances du Qatar. <http://www.qfc.com.qa/en-us/Media-center/Media-news-detail.aspx?sNewsID=9018845f-8c10-4207-8d94-464f4ce74f81>).

⁹²² MARTEL, F., *Mainstream: Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 381.

D'une autre part, Tunisie et surtout le Maroc sont considérés comme les pays de la délocalisation. Puisqu'en plus d'avoir une longue histoire avec le cinéma occidental, ils sont connus pour leur stabilité et l'absence de mesures bureaucratiques compliquées. De cette manière, les politiques culturelles ont largement contribué à l'attractivité de la Tunisie et du Maroc comme lieux de tournage attirant les plus grands réalisateurs du monde. De ce fait, le Maroc est considéré comme le *leader* du marché des tournages étrangers avec un revenu annuel estimé entre 50 et 70 millions de dollars. Son succès est dû à plusieurs facteurs :

- le rôle crucial de l'État dans la mise en place d'institutions spécialisées et le soutien financier accordé à ce secteur ;
- l'accumulation des expériences, la mise en place d'infrastructures et l'acquisition de matériels spécialiser permettent de combler les besoins de la plus petite à la plus complexe des productions, tout en restant très compétitif ;
- à travers sa proximité géographique et le pouvoir de déplacement des forces professionnelles (les personnes qui peuvent se former dans des écoles spécialisées à l'étranger), le Maroc a pu constituer une réserve de travailleurs expérimentés, polyvalents et parlant plusieurs langues ;
- le soutien des équipes de tournage par des entreprises spécialisées dans la fourniture de matériel, d'éléments de décors... ou encore le recrutement de figurants, acteurs ou techniciens. Sans oublier la facilitation administrative par la mise en place d'un système de publication des taux de rémunération et les conditions standards des contrats pour une embauche rapide.⁹²³

Tous ces éléments font du Maroc un des plus importants pôles de délocalisation cinématographique. De ce fait, le pays a accueilli au cours de l'année 2012 plusieurs équipes de tournage étrangères, qui ont réalisé : 25 films de long métrage, 8 films de courts métrages, un téléfilm, 3 séries télévisées, 100 films documentaires, et d'autres films publicitaires, clips vidéo et reportages télévisés. Ce qui représente un investissement de 312 511 100 de dirhams marocains, ce qui équivaut à plus de 36 millions de dollars.⁹²⁴

⁹²³ ABEDIN, A., DEBERRY, A., DIAL, B., SUNDERLAND, M. et TAHA, O., « The Middle East's Media Cities and the Global Film Industry », *op. cit.*

⁹²⁴ CENTRE CINÉMATOGRAPHIQUE MAROCAIN, *Bilan cinématographique*, Rabat, CCM, 2012, p. 8.

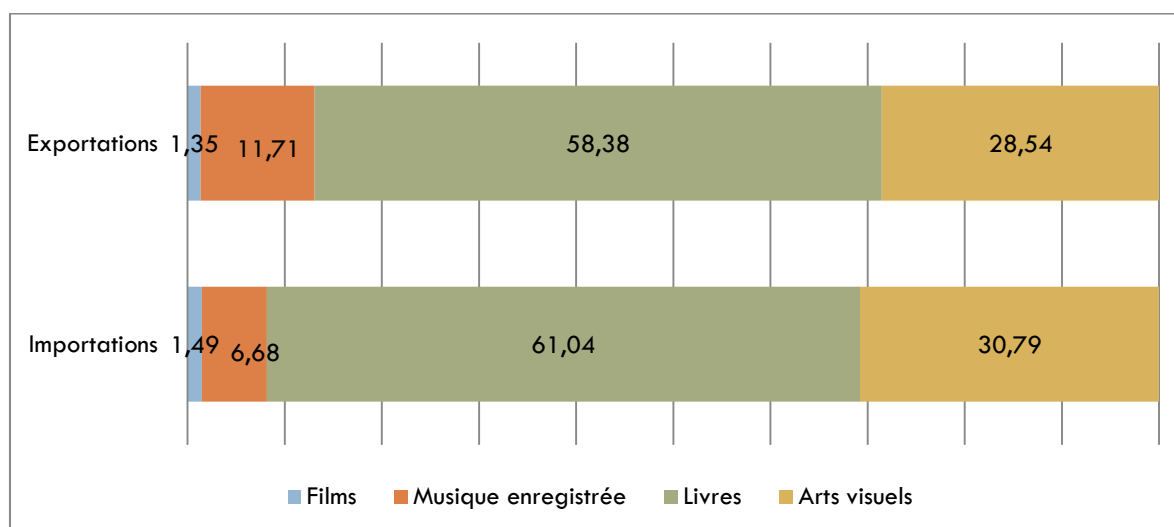
En conclusion, l'industrie du cinéma dans la région du monde arabe est fortement dominée par l'Égypte, en terme de production et de distribution locales et régionales. Le cinéma maghrébin quant à lui est considéré comme créatif, mais a très peu de pénétration dans le marché arabe. En général, il est considéré comme alternatif (ne s'adaptant pas aux tendances du marché), l'aspect linguistique constitue aussi un important frein pour la production maghrébine.

Ensuite, en matière d'accessibilité les pays arabes enregistrent un retard considérable par rapport au nombre, mais aussi à la qualité des salles, il est à noter qu'on retrouve de grandes disparités entre pays par rapport à leur situation économique, mais également au style de vie de leurs habitants. Enfin, ériger le cinéma au rang d'industrie est devenue la préoccupation de plusieurs politiques culturelles, ce qui se traduit par la constitution d'agglomérats créatifs dédiés à ce domaine. Cependant, les objectifs sont souvent centrés sur un seul domaine (l'attrait des équipes de tournage étrangères) qui est déjà très investi par d'autres pays. Ce qui fait que seul l'émirat d'Abu Dhabi prévoit de créer une industrie qui correspond mieux à son identité et aux goûts de son public.

B. L'industrie de l'édition des livres

Le domaine de l'édition représente une des industries culturelles les plus importantes, mais aussi la production la plus échangée dans le marché arabe des biens culturels. Comme le démontre ce schéma inspiré des données fournies par le PNUD et utilisées dans l'analyse du marché des échanges des industries culturelles (Annexe 12, p. XV et **Annexe 13** p. XXI)

Graphique 11 : Part de l'édition dans l'ensemble des échanges d'industries créatives (2002-2011)



Ainsi, ce graphisme nous permet de constater que l'édition du livre est le domaine le plus important dans le marché des biens artistiques, mais qu'elle est également non négligeable par rapport aux autres secteurs créatifs, puisque l'édition représente 2,25 % du total des exportations et environ 3,29 % des importations de biens créatifs⁹²⁵.

Cette prédominance est due premièrement à l'histoire et à la richesse littéraire de la région, qui ont engendré vers la fin du XIX^e siècle la multiplication d'imprimeries, puis la création de maisons d'édition dans les plus importantes villes arabes telles : Le Caire, Beyrouth, Damas et Bagdad. Aussi, durant le siècle dernier, cette industrie a connu un essor particulier grâce à l'émergence d'une élite arabe lettrée, qui se fragmenta par la suite selon les courants politiques, idéologiques et linguistiques qui sont développés dans les pays de la région.⁹²⁶

Ensuite, le livre a longtemps constitué un lien entre cette couche intellectuelle et les populations arabes. Il est notamment devenu un produit culturel unificateur, en raison de l'existence d'une codification spécifique permettant d'outrepasser les intelligibilités dues aux dialectes locaux, en utilisant une seule et même mangue commune.

⁹²⁵ CNUCED, « Economie créative, Produits créatifs, Valeurs et part des exportations et importations des biens créatifs annuel, 2002-2011, », *op. cit.*

⁹²⁶ MERMIER, F., *Le livre et la ville: Beyrouth et l'édition arabe*, Paris, Sindbad Actes Sud, 2005, p. 57.

Aujourd'hui, les spécialistes ainsi que les observateurs estiment que le domaine de l'édition connaît une grave crise dans la région, à cause de l'avènement technologique, mais aussi du recul considérable du nombre de lecteurs.

Parallèlement, afin d'éclaircir la situation de cette industrie, nous commençons par analyser la production des livres dans l'ensemble des pays de la région. Pour ce fait, il nous est impossible d'utiliser les données fournies par l'institut des statistiques de l'UNESCO, puisque ces derniers ne couvrent qu'une période limitée (1995-1999). Par conséquent, à cause de l'absence de chiffres publiés par des organismes officiels, nous utilisons ci-dessous les chiffres indiqués dans le premier rapport de « *Mu'assassat al-Fikr al-a'rabī* » (la Fondation de la Pensée Arabe) qui a consacré un chapitre entier sur l'état de l'édition arabe durant l'année 2007.

Selon les chiffres indiqués dans ce tableau, l'Égypte distance tous les autres pays en publiant près de 60 % des livres arabes. Plus loin, on retrouve l'Arabie Saoudite qui confirme la thèse de la montée en puissance de la région du Golfe (Arabie Saoudite, Émirats Arabes Unis et Koweït) dans le marché de l'édition. Pour la Syrie, certains spécialistes comme F.MERMIER expliquent sa position, par la généralisation des éditions spécialisées dans la traduction d'ouvrages étrangers. Ces ouvrages sont édités à des coûts inférieurs⁹²⁷ à ceux des autres pays arabes, étant donné que la Syrie ne constitue pas un État signataire de la Convention de Berne.⁹²⁸

Par ailleurs, ce tableau dévoile également un élément surprenant, lié au classement du Liban, qui se situe à la septième position derrière les pays du Maghreb. Pour expliquer ces chiffres, nous pouvons avancer plusieurs explications. D'abord, le recensement effectué dans cette étude concerne uniquement les éditeurs enregistrés auprès des institutions publiques.

Ensuite, la position des pays maghrébins est explicable par l'existence de deux catégories d'auteurs et de lecteurs (arabophones et francophones), ce qui augmente le nombre de livres publiés. Cette situation est valable pour le Soudan, puisqu'en 2007 le pays n'était pas encore

⁹²⁷ Ce que l'auteur explique dans son ouvrage c'est que les éditeurs syriens ne sont pas tenus de payer des droits d'auteur pour procéder à la traduction des ouvrages, ce qui explique la faiblesse des prix de ces livres (ce qui constitue quand même une violation).

⁹²⁸ MERMIER, F., *Le livre et la ville: Beyrouth et l'édition arabe*, op. cit., p. 57.

divisé. Enfin, la réputation du Liban par rapport à son ouverture et à la faiblesse des barrières liées au contrôle et à la censure a fait que ce pays est devenu une « imprimerie » pour les éditeurs et les auteurs arabes, ce qui explique que plusieurs ouvrages ne sont pas inscrits auprès des autorités libanaises.

Nonobstant ces différents points, l'édition du livre représente un secteur dynamique dans la région. En effet, chaque année on constate dans plusieurs pays de la région l'apparition de nouvelles maisons d'édition, l'organisation de multiples salons et foires (nationaux, régionaux et internationaux) dédiés au livre, mais aussi un important accroissement du nombre d'ouvrages édités. À titre d'exemple, pour l'année 2010, 12 000 livres ont été édités en Égypte, plaçant ce pays à la trente-sixième place mondiale. Toutefois, il est important d'indiquer que ce chiffre concerne uniquement les livres qui ont été enregistrés auprès de l'Office de la maison du livre et des documents nationaux. Ainsi, le chiffre réel est estimé à 21 000 ouvrages.⁹²⁹ Cette divergence existe dans l'ensemble des pays cités, elle est généralement expliquée par l'apparition de jeunes auteurs qui préfèrent publier leurs ouvrages par le biais d'internet sans passer par les réseaux classiques qui sont souvent coûteux et restrictifs.⁹³⁰

Parallèlement, ces chiffres ne sont réellement significatifs que s'ils sont mis dans un contexte les reliant au cycle culturel ou à la chaîne des valeurs se rapportant à cette industrie. Dans ces circonstances, la production est valorisée seulement lorsqu'il existe un canal acheminant le produit du producteur vers le consommateur.

Aussi, il faut savoir que d'une manière générale l'édition dans le monde arabe traverse une importante crise causée d'un côté par l'absence de normes précises gérant cette filiale, ce qui généralise l'amalgame érigeant des imprimeries ou de simples librairies au statut de maisons d'édition. D'un autre côté, les lignes éditoriales sont fortement morcelées, d'abord au niveau des domaines (littérature, sciences, livres scolaires...). Puis par rapport aux différentes idéologies qui se segmentent entre les courants laïques et religieux.

⁹²⁹ MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A' RABI (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), *Al-taqrīr al-'arabī al-rāba' ḥawla al-tanmiyā al-taqāfiyā (Qatrième Rapport arabe sur le développement culturel)*, Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe, 2010, p. 430.

⁹³⁰ Plusieurs écrits ont connu ainsi un franc succès dévoilant de nouveaux auteurs telles l'égyptienne Ghada ABD AL AAL avec sa chronique « Je veux me marier » adaptée par la suite à la télévision sous forme de série télévisée, ou encore la saoudienne Rajaa ALSANEA avec « les filles de Riyad » qui a été éditée en Arabe Saoudite puis traduite en plusieurs langues (dont le français).

De ce fait, l'ensemble des enquêtes et études menées dans ce sens affirme la franche domination du livre religieux dans le marché arabe de l'édition, qui bénéficie depuis plusieurs années d'un solide réseau d'éditeurs de différentes nationalités, qui se sont constitués en coédition ou bien encore en multipliant les implantations régionales (Le Caire, Damas, Beyrouth, Amman...). Ce qui a favorisé la création d'un solide système de distribution, l'augmentation constante du nombre de lecteurs et une rentabilité régulière.⁹³¹

En outre, la situation du secteur de l'édition dans le monde arabe est comparable au contexte mondial. Dans la mesure où l'existence de maisons d'édition oligopoles (religieuses ou non), avec une importante portée régionale, menace de plus en plus les petites maisons d'édition, qui par manque de moyens et par effet de concurrence se rabattent sur une ligne éditoriale purement commerciale. Par conséquent, le marché est assailli par des ouvrages extrêmement pauvres en contenu créatif et artistique.

Enfin, dans ce domaine l'analyse de la production et de l'accessibilité doit être entreprise avec une haute prudence. En effet, il est impossible de répercuter la production des livres directement sur l'élément démographique sans prendre en considération certains facteurs. Et spécifiquement, le taux d'alphabétisation chez les adultes, puisqu'une personne illettrée est automatiquement exclue de toute consommation ou de toute participation dans la chaîne des valeurs de cette industrie. Sans oublier la part de la population pauvre, pour qui le produit culturel en général et surtout le livre constitue un bien superflu ou de luxe. Ainsi, selon les données récoltées par le PNUD, il existe d'importantes divergences entre les pays en terme d'accessibilité.⁹³²

Tableau 7 : Taux de pauvreté et d'alphabétisation dans les pays arabes

⁹³¹ MERMIER, F., *Le livre et la ville: Beyrouth et l'édition arabe*, op. cit., p. 167.

⁹³² PNUD, *Indicateurs internationaux de développement humain*, <http://hdr.undp.org/fr/donnees/explorateur/>, consulté le 13 mai 2013.

Pays	Population vivant sous le seuil de la pauvreté % (2012)	Taux d'alphabétisation % (2010)
Algérie	...	72,6
Bahreïn	...	91,9
Djibouti	18,8	...
Égypte	1,7	72,0
Irak	2,8	78,2
Jordanie	0,1	92,6
Koweït	...	93,9
Liban	...	89,6
Libye	...	89,2
Mauritanie	23,4	58,0
Maroc	2,5	56,1
Palestine	...	94,4
Oman	...	86,6
Qatar	...	96,3
Arabie Saoudite	...	86,6
Soudan	19,8	71,1
Syrie	1,7	83,4
Tunisie	1,4	77,6
E.A.U	...	90,0
Yémen	17,5	63,9
Moyenne	8,97	72,60

Même si le tableau ci-dessus n'indique pas des données de façon homogène en ce qui concerne les pays et les années, il peut toutefois nous aider dans l'estimation de la population qui ne peut accéder à ce bien culturel (par manque de moyens ou par absence de compétences nécessaires). De cette manière, pour répercuter la production sur le facteur démographique (nombre de livres édités par habitant), il est d'abord important d'extraire les personnes qui sont exclues du cycle culturel par rapport à ce produit. Ainsi, dans la région le tau d'individus exclus englobe les personnes analphabètes estimées à 27,4 %, auxquelles s'ajoute une part de personnes sachant lire, mais ne pouvant accéder à ce bien par manque de moyens.⁹³³ Par conséquent, si nous admettons que ce taux atteint approximativement 30 % de la population

⁹³³ D'une manière globale, l'analphabétisme est plus répandu dans les milieux les plus défavorisés, aussi ces facteurs sont dans la plupart des situations cumulatifs.

arabe, il y aurait alors dans l'ensemble de la région 0,0001 livre pour chaque habitant⁹³⁴ ayant les capacités financières et intellectuelles pour se procurer ce bien (même si certaines études ont démontré qu'il n'existe pas forcément de rapport direct entre le revenu et l'achat de livre).⁹³⁵

Parallèlement, si l'on remarque une insuffisance dans la production, les observateurs attestent également l'existence d'un effondrement dans le nombre de lecteurs. Ainsi, le constat fait sur les habitudes de lecture des Arabes est alarmant. Étant donné que plusieurs sources⁹³⁶ affirment qu'en matière de temps, le citoyen arabe consacre en moyenne six minutes par an à la lecture contre 200 heures pour un Européen. En terme quantitatif, la moyenne annuelle de la lecture est estimée à un quart de page dans le monde arabe contre onze livres aux États-Unis et sept en Angleterre.⁹³⁷

Au-delà de ces chiffres, il est important de cerner les différentes catégories de lecteurs. Dans ce sens, l'étude d'échantillon menée par la Fondation de la Pensée arabe indique que la majorité des lecteurs est représentée par les jeunes adultes, âgés de 21 à 30 ans (34,8 %), suivis par la tranche située entre 31 et 40 ans (19,9 %). À côté de ce facteur, le niveau d'instruction est aussi important, puisque c'est généralement les diplômés de l'université, et les universitaires qui sont les plus grands consommateurs réguliers de ce bien.

En outre, concernant le type de lecture, le même rapport indique que la préférence des lecteurs arabes est dirigée vers le domaine de la littérature puis de la religion.⁹³⁸ Néanmoins, il est important de signaler que comme toutes les autres industries culturelles, l'édition est

⁹³⁴ PNUD, « Indicateurs internationaux de développement humain », *op. cit.*

⁹³⁵ Nous pouvons le constater dans une étude menée par la Fondation de la Pensée Arabe en 2009 sur les tendances de lecture chez la population arabe. Cette étude révèle notamment que les personnes qui dépensent le plus dans l'achat des livres appartiennent à la tranche d'âge (21 et 30 ans) mais aussi celle ayant un revenu mensuel entre (201 et 400 dollars). Ainsi, pour la première catégorie elle concerne particulièrement les étudiants ou encore les jeunes professionnels avec en général des revenus moyens voire faibles, pour la seconde catégorie elle se situe dans la moyenne puisque l'échantillon pris s'étend entre -35 dollars à +931 dollars. Voir : MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), *Al-taqrīr al-'arabī al-tālīq ḥawla al-tanmiyā al-ṭaqāfiyā* (Troisième rapport arabe sur le développement culturel), Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe, 2009, p. 311.

⁹³⁶ Il est important de signaler que malgré la multiplicité des sites, sources journalistiques et certains rapports arabes affirmant que ces chiffres ont été obtenus auprès de l'UNESCO. Il n'existe en réalité aucun rapport ou statistique avancés par l'organisation ou de son institut de statistique disponibles.

⁹³⁷ DAGHER, A., « Ma'sāt al-qirā'ā fī al-waṭan al-'arabī (La tragédie de la lecture dans le monde arabe) », in *Wattan informations*. Voir : http://www.wattan.tv/new_index_hp_details.cfm?id=a9495780a5651398&c_id=9, consulté le 21/05/2013.

⁹³⁸ MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), *Al-taqrīr al-'arabī al-tālīq ḥawla al-tanmiyā al-ṭaqāfiyā* (Troisième rapport arabe sur le développement culturel), *op. cit.*, p. 321.

fortement sensible aux « effets de mode ». À l'évidence, hormis le livre religieux qui jouit d'un large et régulier éditorial. Les autres domaines suivent particulièrement les goûts de chaque pays et de chaque région. Par exemple, les livres de poésie sont plus répandus dans la région du Golfe à cause de l'importance de cet art auprès de sociétés de cette sous-région. Enfin, les événements politiques et sociaux se produisant sur le plan régional ou international (le 11 septembre 2001, la question du terrorisme ou encore les révolutions arabes) ont d'importantes répercussions sur les sujets d'écriture, mais aussi la consommation.

Pour finir, il est nécessaire d'établir des statistiques plus précises, ainsi qu'un suivi annuel sur la situation réelle du domaine de l'édition. Ce genre de lacunes dont souffre le monde arabe a été soulevé à maintes reprises par la société civile, mais également par les organismes internationaux comme le PNUD qui met l'accent sur l'insuffisance et parfois l'absence des centres de recherches et de développement spécialisés.

Outre ces problèmes, l'édition en tant que secteur industriel peut être considérée comme prometteuse, car elle bénéficie de certains avantages comme : la largesse du marché, la jeunesse des consommateurs, le développement de vastes réseaux de commercialisation régionaux ou internationaux soutenus par des manifestations spécifiques (foires et salons du livre) dans la majorité des pays arabes. Cependant, le rôle des pouvoirs publics à travers les politiques culturelles est très important dans le soutien de ce domaine, car la lecture est un goût qui se construit⁹³⁹, par conséquent il est important d'établir des programmes d'encouragement à la lecture au niveau des établissements scolaires, mais aussi les autres institutions. Rajoutons à ceci le fait que les États arabes ont enregistré beaucoup de retard en ce qui concerne la lecture à l'école ou la lecture publique à travers les bibliothèques. Même s'il existe aujourd'hui des programmes publics dans certains pays visant à encourager la culture de la lecture par le biais de l'installation de bibliothèques itinérantes, de vente de livres à des prix bas ou encore l'édition d'une œuvre littéraire dans les journaux nationaux⁹⁴⁰, ces mesures restent peu suffisantes. Enfin, les foires et les salons du livre restent des événements très controversés dans la région, puisqu'ils nécessitent généralement d'importants

⁹³⁹ Le goût de la lecture et moins tributaire à l'héritage social et familial que les autres domaines artistiques.

⁹⁴⁰ MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABI (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), *Al-taqrīr al-'arabī al-tālī ħawla al-tanmiyā al-ṭaqāfiyā* (Troisième rapport arabe sur le développement culturel), *op. cit.*, p. 393.

financements publics, ils sont aussi considérés comme discriminatoires, car ils sont exclusivement organisés dans les grandes villes et sont utilisés par les autorités comme moyen de contrôle sur les éditions et les écrits qui rentrent dans le pays.⁹⁴¹

C. L'industrie musicale

Dans le monde arabe, la création musicale représente un des domaines artistiques les plus complexes par rapport à l'identification des acteurs impliqués dans le cycle de vie du produit final. Aussi, en comparaison avec l'industrie de l'édition et celle du film, où les autorités arrivent à imposer un certain contrôle sur le contenu, la création musicale offre aux artistes un espace de liberté et d'expression nettement plus large.

Néanmoins, comme partout dans le monde l'industrie du disque dans le monde arabe subit une grande menace provoquée par les nouvelles technologies qui intègrent l'ensemble des étapes du cycle culturel. Par ailleurs, il est à noter que la structure industrielle de la musique arabe diffère de l'agencement classique précédemment analysé. De ce fait, l'hétérogénéité culturelle des sociétés arabes se répercute fortement à la fois sur les modes et styles de création, mais également sur la consommation. Par conséquent, il est primordial de revenir vers les différentes structurations existant dans la région afin de comprendre la situation actuelle de cette industrie.

En outre, hormis les nombreux textes (études, article journalistique...) traitant de l'histoire et des genres musicaux répandus dans la région, il est difficile de trouver des recherches abordant la musique arabe en tant que secteur industriel. Néanmoins, dans une étude globale dirigée par l'OMPI en 2007 sur « la propriété intellectuelle et les pays en développement », l'académicienne Nagla RIZK a réussi à retracer l'histoire et à déchiffrer la composition de cette industrie et du marché musical dans le Moyen-Orient.⁹⁴² De notre part, nous combinons cette étude aux données de l'UNESCO et de la CNUCED pour tenter d'élargir l'analyse sur l'ensemble du monde arabe où la culture musicale joue un rôle prédominant dans la société.

⁹⁴¹ MERMIER, F., *Le livre et la ville: Beyrouth et l'édition arabe*, op. cit., p. 197.

⁹⁴² RIZK, N., « Arab musiconomics, culture, copuright, and the commons », in *The development agenda: Global intellectual property ans develoing countries*, USA, Oxford University Press, 2009, p. 341- 362.

D'une manière globale, comme tous les autres secteurs culturels, on note un manque sensible de données concernant la production et la consommation dans le domaine de la musique. Ainsi, le tableau suivant établi à partir du rapport mondial de l'UNESCO de 2010, intitulé « Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel » indique les ventes enregistrées en 2004 au niveau des supports d'enregistrement (CD, cassettes et DVD), mais aussi la part de chaque style musical.⁹⁴³

Tableau 8 : Vente et répertoire d'enregistrements musicaux dans les pays arabes⁹⁴⁴

Pays	Vente en détail		Répertoire						Niveau de piratage
	Dollar UE/habitant		% domestique		% international		% classique		
	1998	2004	1998	2006	1998	2006	1998	2006	
Algérie
Arabie Saoudite	2,7	1,2	63	...	36	...	0	...	+50
Bahreïn	...	4,9	10-24
Djibouti
Égypte	0,8	0,2	81	...	19	...	0	...	+50
E.A.U	15,3	7,2	46	...	54	...	0	...	10-24
Irak
Jordanie	+50
Koweït	4,5	3,3	57	...	43	...	0	...	+50
Liban	4,0	1,7	60	...	40	...	0	...	+50
Libye
Maroc	+50
Mauritanie
Oman	0,7	1,3	60	...	40	...	0	...	25-50
Qatar	...	4,8	10-24
Syrie
Soudan
T.P.O
Tunisie
Yémen

Ainsi, cette présentation de données est très restrictive, puisqu'elle indique les ventes des supports musicaux en prenant uniquement deux années de référence. Ces limites sont observables également au niveau des agences spécialisées telles : la Fédération Internationale

⁹⁴³ Notons que la catégorie « domestique » inclue les styles folkloriques et traditionnels, et que ces chiffres se limitent aux supports physiques. Par conséquent, les supports numériques y sont exclus.

⁹⁴⁴ UNESCO, *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*, Paris, UNESCO, 2010, p. 372.

de l'Industrie Phonographique (IFPI),⁹⁴⁵ où les chiffres concernant le marché musical arabe ne vont pas au-delà de 2004. Par conséquent, il est impossible d'établir une corrélation directe entre le degré de piratage et la baisse des ventes observée durant cette période (1998-2004).

Parallèlement, nous remarquons que la musique « domestique » domine le marché arabe. Et malgré que les Émirats Arabes Unis enregistrent un avantage pour le genre « international », ceci n'indique pas forcément la musique occidentale, puisque ce courant intègre également les productions des autres pays arabes.⁹⁴⁶

Dans ces circonstances, pour comprendre les éléments de ce tableau il est nécessaire de revenir en premier lieu à la constitution industrielle du secteur musical dans la région arabe. Dans ce sens, durant la période qui s'étendit entre 1980 et 1990, la musique arabe (moyen-orientale) a connu sa première transformation avec l'émergence de la « *chansonnette* » appelée dans les milieux locaux « la chanson légère ». Cette dernière avait pour particularité d'être accessible à tous les auditeurs grâce à la légèreté de ses paroles ainsi qu'à ses mélodies entraînantes.⁹⁴⁷

Cependant, à cette époque, la filière musicale évoluait sur le plan industriel selon un schéma plus ou moins universel comportant quatre étapes majeures.⁹⁴⁸ Premièrement, la création artistique ayant comme principaux acteurs : l'artiste-interprète et la maison de disque qui a pour rôle d'embaucher le personnel nécessaire à cette étape (l'auteur, le compositeur et l'arrangeur). Deuxièmement, l'industrialisation qui intègre l'enregistrement en studio et l'édition de l'œuvre sur support physique. Troisièmement, la promotion et enfin, la commercialisation du produit fini.

À ces quatre phases s'ajoute l'étape de l'acquisition des autorisations nécessaires auprès des autorités responsables de la censure, de la standardisation et de la classification, mais aussi les syndicats de musiciens pour pouvoir exploiter et vendre l'œuvre en question.

⁹⁴⁵ Dans les derniers rapports de cet organisme il n'existe aucune donnée sur l'ensemble des pays arabes et africains (sauf pour l'Afrique du Sud). (Voir: IFPI, *Recording Industry in Numbers: The recorded music market in 2012*, UK, IFPI, 2012.)

⁹⁴⁶ Il s'agit de la provenance et non du style musical.

⁹⁴⁷ Contrairement à la chanson arabe classique qui était extrêmement codifiée par rapport aux instruments et aux paroles.

⁹⁴⁸ CURIEN, N. et MOREAU, F., *L'industrie du disque*, Paris, La découverte, 2006, p. 7.

Par ailleurs depuis les années 2000, le paysage médiatique et télévisuel arabe a connu un véritable changement avec l'apparition des chaînes satellitaires. Et c'est ce facteur qui a littéralement bouleversé l'ensemble du cycle de l'industrie musicale. En effet, le marché de la musique orientale a été envahi par une nouvelle génération de chanteurs opérant dans un style moderne appelé communément « la musique orientale commerciale ».⁹⁴⁹ Ainsi, ces interprètes sont érigés au statut de « *super stars* » déclenchant un véritable déferlement médiatique et un engouement du public dans l'ensemble du monde arabe. Parallèlement, la relation entre les chaînes satellitaires et ces *pop-stars* arabes s'effectue par le biais de *vidéoclip*, qui en plus de se positionner dans la filière du disque, imposent de nouveaux acteurs.

Par conséquent, dans le système actuel la célébrité de ce genre de chanteurs ne se fait pas au niveau de la commercialisation de son produit (vente de disque et concerts), mais plutôt à travers les *vidéoclips* qu'il enregistre dans un cadre promotionnel. À ce stade, plusieurs intervenants rentrent en jeu. D'abord, l'agent qui détecte les *stars*, puis leur façonne une image en adéquation avec les attentes du public. On retrouve ensuite le réalisateur du *vidéoclip* et les différentes chaînes de télévision. De cette manière, la promotion du chanteur et de sa chanson est entièrement assurée par la diffusion de ce court film musical, ce qui repositionne entièrement le rôle de la maison de disque.

Subséquemment, le rôle de la maison de disque dans le cycle de production a complètement été revu avec une adaptation pour quelques-unes, et un changement d'activité pour d'autres. De ce fait, si la production musicale dans le Moyen-Orient a toujours connu une composition oligopole⁹⁵⁰, aujourd'hui la société *Rotana*⁹⁵¹ monopolise la plus grande part du marché, à l'image des grandes entreprises internationales comme *Virgin*. De cette manière, d'une part le groupe bénéficie d'une implantation dans les principales villes arabes, à travers plusieurs

⁹⁴⁹ Cette musique désignée aussi comme « Pop orientale » connaît des variations selon la région ou les pays des chanteurs et le dialecte arabe utilisé dans la chanson. Ainsi, on retrouve généralement trois principales variantes : égyptienne, libanaise et *khaliji* (de la région du Golfe).

⁹⁵⁰ Autrefois, trois maisons de disque se partageaient le marché musical de la région : *Sawt el Hobb*, *Alam Al Phan* et *Mirage*.

⁹⁵¹ Le groupe *Rotana* a été créé en 1987 par le prince saoudien Al Waleed Bin Talal, il se spécialise dans plusieurs domaines des médias et du divertissement et a à cet effet plusieurs filières implantées dans plusieurs pays du monde arabe, dont *Rotana Record* qui assure le marché du disque. À ces actifs s'ajoutent des hôtels et cafés portant le nom du groupe et qui assurent souvent la promotion des artistes vedettes du groupe et leur déplacement.

points de vente qui lui permettent d'étendre son marché.⁹⁵² D'une autre part, la diversification de ces activités (surtout en ce qui concerne les domaines des médias et du divertissement) lui assure la réalisation des *vidéoclips* dans les studios de ses propres chaînes de télévision, ce qui lui permet d'avoir plus de 100 chanteurs à son actif⁹⁵³.

Dans ce système rodé, le principal bénéficiaire est évidemment la maison de disque qui en faisant signer à ces artistes des « contrats de monopole » devient propriétaire de l'ensemble des droits d'auteur. En ce qui concerne le chanteur-interprète, il a le choix entre obtenir un pourcentage sur le revenu global⁹⁵⁴, ou bien encore, encaisser une somme forfaitaire lors de la signature du contrat. Quant à l'auteur et au compositeur, ils perçoivent des droits d'auteurs versés par les chaînes télévisées et les stations radio lors de la diffusion du clip ou de la chanson.

Aussi, bien qu'il soit centralisé ce système concerne tous les chanteurs du monde arabe. Vu qu'on y retrouve aussi bien des interprètes égyptiens, libanais, saoudiens, émiratis... que marocains, algériens et tunisiens. La différence pour ces derniers consiste dans le fait qu'ils doivent échanger leur dialecte (maghrébin) contre une langue standardisée ressemblant plus à l'égyptien pour toucher un grand nombre de public. Cependant, la présence d'artistes maghrébins dans ce marché ne signifie pas que l'industrie musicale dans leur pays opère de la même manière.

En effet, s'il existe une standardisation de la musique dans le Moyen-Orient par l'avènement de ce nouveau style, dans les autres régions du monde arabe (Maghreb et pays africains), il existe une multitude d'influences locales fragmentant le marché en plusieurs genres façonnés par les différentes cultures régionales. Ainsi, si nous comparons le système oriental à celui du Maghreb nous trouvons des similitudes, mais aussi des divergences.

D'abord, tout comme la pop orientale, depuis les années 1980 le Raï est le style qui s'est le plus imposé dans le marché musical maghrébin en créant des vedettes avec une notoriété locale et parfois même internationale. Toutefois, ce succès n'est pas le fruit d'un plan

⁹⁵² Frédéric MARTEL, *Mainstream : Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Flammarion, Paris, 2010. P 361.

⁹⁵³ RIZK, N., « Arab musiconomics, culture, copuright, and the commons », *op. cit.*, p. 346.

⁹⁵⁴ Ce dernier est souvent proportionnel à la notoriété et à la célébrité de l'artiste.

marketing finement élaboré, mais plutôt de l'histoire houleuse de ce style musical qui a renversé les anciennes codifications et a brisé plusieurs tabous sociaux et moraux.⁹⁵⁵ C'est ce qui a permis au Raï de s'élargir, mais aussi de connaître un franc succès populaire malgré la réticence des pouvoirs publics. Aussi, en ce qui concerne les structures de production, malgré certaines tentatives visant à créer des maisons de disque spécifique comme en Algérie avec les studios « *Rachid Baba Ahmed et Fethi* »⁹⁵⁶, le marché reste peu structuré et lourdement fragmenté.

Parallèlement, l'importance des représentations directes (concerts) par rapport aux revenus (d'une manière exclusive ou additionnelle) constitue un point crucial et commun à tous les chanteurs du monde arabe. De cette manière, les artistes orientaux ne percevant pas de droits d'auteur se dirigent vers les fêtes publiques qui connaissent une nette croissance au développement du tourisme et à l'installation de complexes hôteliers luxueux dans certains pays de la région. Ils participent également aux fêtes privées qui leur assurent une rente jusqu'à quatre fois et demie supérieure à celle issue de la vente de disques.⁹⁵⁷ Les chanteurs maghrébins ont de leur part, un parcours complètement dissemblable à celui des *pop-stars* orientales, car leur succès n'est pas attaché à la vente de disques ou à la diffusion de *vidéoclips*. Ainsi, avant d'enregistrer un album, les chanteurs maghrébins font leur preuve durant les fêtes et les concerts privés, ou dans des endroits spécifiques comme les boîtes de nuit et les cabarets (ça concerne particulièrement les chanteurs de raï). Certains chanteurs, construisent leur célébrité à l'étranger⁹⁵⁸ et spécialement en Europe, d'une part grâce à l'existence d'une importante communauté maghrébine qui à travers les années a influencé les goûts généraux. Et d'une autre, grâce à l'émergence du genre musical « *World Music* » auprès des maisons de disque occidentales.

⁹⁵⁵ HAJ SLIMANE, B., *La création artistique en Algérie: Histoire et environnement*, Alger, MARSA, 2003, p. 58.

⁹⁵⁶ Portant le nom de ses créateurs, ce studio était un gigantesque projet avec des moyens techniques et matériels impressionnants pour l'époque. Il a notamment contribué au succès de plusieurs chanteurs de raï en Algérie en les faisant signer des contrats avec des maisons de disques occidentales, il a aussi contribué à l'intégration du vidéoclip dans le pays. Cependant, le projet n'a pas tenu après la mort de Rachid Baba Ahmed qui a été assassiné en 1995 lors de la période de violence qu'a connu l'Algérie.

⁹⁵⁷ RIZK, N., « Arab musiconomics, culture, copuright, and the commons », *op. cit.*, p. 351.

⁹⁵⁸ Les artistes maghrébins qui se font connaître à l'étranger dépendent des maisons de disques internationales qui les font signer en tant qu'artistes de « world music » et intègrent ainsi un autre marché (comme pour ceux qui se spécialisent dans la chanson orientale).

Aussi, il est important de souligner que la prédominance de courants musicaux sur le marché n'empêche pas l'existence d'autres styles et l'émergence de nouveaux genres. Dans la région du Moyen-Orient, ces différents styles sont décrits comme alternatifs par Nagla RIZK, leur parcours est complètement différent des *super stars* orientales et s'inspirent généralement des tendances occidentales (rap, rock, reggae...). Aussi, ils appartiennent généralement à des labels indépendants et comptent principalement sur les concerts organisés dans des lieux restreints pour assurer leur revenu et leur audience. L'auteur soutient que leur succès mitigé est d'abord dû au regard négatif que porte la société sur eux, à cause de leur influence occidentale allant parfois jusqu'à les considérer comme une source de perversion (satanique, homosexuels... etc.). Ensuite, la réticence des pouvoirs publics qui les considèrent comme contestataires limite leur expansion dans le marché local.⁹⁵⁹

De ce fait, ces aspects sont identiques dans les pays du Maghreb. Cependant, d'un côté, la proximité historique, géographique et culturelle avec l'Europe permet une meilleure acceptation du public (en milieu urbain) des styles musicaux nouveaux. D'un autre côté, ces groupes contestataires opèrent souvent dans des styles fusionnant la musique occidentale et traditionnelle, ce qui permet parfois de remettre au goût du jour certains genres qui ont été oubliés ou raccrochés à un groupe communautaire, comme le *Gnawī* ou le *Ġīwān* avec des artistes reconnus pour leur talent, mais aussi pour la virulence de leurs paroles.

Pour finir, la musique a été et reste toujours l'un des plus importants moyens d'expression créatifs dans le monde arabe où se mélangent beaucoup de styles et d'influences. Néanmoins, en terme industriel la création musicale divise le monde arabe en deux principales parties. D'abord, l'industrie moyen-orientale qui à un certain niveau opère telles les grandes firmes de production occidentales (avec une structure commerciale de nature oligopole). Toutefois, elle se distingue en matière de stratégie, dans la mesure où d'un côté, on remarque l'absence d'entreprises satellites (la frange) qui sert principalement à découvrir les nouveaux styles et talents. D'un autre côté, ce monopole s'opère sur un genre musical unique, qui s'élargit géographiquement, mais qui s'enrichit très peu sur le plan créatif.

Ensuite, au Maghreb et dans les autres pays arabes africains, malgré que le marché soit dominé par un genre particulier, on retrouve néanmoins une certaine coexistence entre

⁹⁵⁹ RIZK, N., « Arab musiconomics, culture, copuright, and the commons », *op. cit.*, p. 365.

diverses formes (traditionnelles, modernes...). Cependant, les entreprises de production y sont fragmentées et peu structurées, ce qui entraîne l'impossibilité de distinguer entre les différents acteurs de ce domaine, mais aussi la prolifération des réseaux informels.

De ce fait, ces deux formes ont un impact considérable sur le consommateur arabe, qui malgré la diversité des styles musicaux dans la région, se dirige vers des produits de grande consommation, car ils offrent plus d'informations (par le biais des vidéoclips, des concerts, diffusion à la radio, mariages...). En outre, l'acheteur est souvent confronté à deux questions : la qualité et le prix du support qu'il achète. En effet, les supports physiques présentés par les grandes maisons de disques sont de bonne qualité (sonore et technique), mais souvent avec un coût élevé. Les petites entreprises de leur côté, par manque de moyens (et souvent de contrôle) offrent des produits de moindre qualité en plus d'un prix élevé. Par conséquent, le marché informel relatif à la vente des supports a connu un essor incroyable durant ces dernières années. La situation s'est amplifiée avec les opportunités qu'offrent les nouvelles technologies en matière de téléchargement, de partage et d'écoute directe et le vide juridique qui existe au niveau de tous les pays arabes.

Ainsi, le manque de plateformes de téléchargement légal ainsi que leur coût élevé par rapport aux revenus moyens dans les pays de la région⁹⁶⁰ banalise les téléchargements gratuits et illégaux. Parfois, ces sites engendrent même un nouveau marché de la copie qui ne se fait plus de support physique à un autre, mais de support numérique à un support physique.

Pour clore ce chapitre, à l'instar des autres pays en développement les industries créatives dans les pays arabes prennent de plus en plus de place dans l'économie globale, ce qui a poussé les autorités publiques à reconsidérer leur rôle dans les différents plans de développement.

⁹⁶⁰ Deux principales sociétés étrangères se partagent le marché des téléchargements musicaux *iTunes* présente au Qatar, Oman, Liban, Jordanie, Bahreïn, Arabie Saoudite, Égypte et Émirats Arabes Unis, ainsi que *Nokia Music* qui est présente dans les trois derniers pays. Aussi, seule l'Égypte a des plateformes locales *Alam El Phan* et *Mazzica Box*. Notons également que dans les autres pays on retrouve des sites d'écoute à la demande (*DEEZER*) mais pas de plateforme de téléchargement. (Voir : PRO MUSIC, *Legal music services: Africa and Middle East*, <http://www.pro-music.org/legal-music-services-african-middle-east.php>, consulté le 15 mai 2013.)

Néanmoins, les différentes politiques culturelles arabes ne considèrent pas assez les effets que produisent ces industries de l'art sur le plan économique (création d'emploi, valeur ajoutée, diversification économique...), mais également sur le plan culturel (apports socioculturels et humains intrinsèques). Aussi, cette situation peut être justifiée par divers facteurs :

- l'instabilité économico-politique de la région : l'implantation d'entreprises créatives dans une conception industrielle (sous forme d'agglomérats) nécessite un certain niveau de stabilité permettant à ce secteur d'atteindre le niveau de maturité nécessaire à son développement ;
- la question de la liberté d'expression et de la censure constitue un problème majeur dans la région. D'abord, même si au niveau de la créativité et de la production elle n'a pas d'impact majeur (beaucoup d'artistes et de créateurs arrivent à la contourner), elle est capable néanmoins de limiter l'accessibilité et la diversité dans le choix en obstruant les étapes de la diffusion et de la distribution⁹⁶¹. Sans oublier l'entrave qu'elle peut représenter à l'échelle de la commercialisation et de la circulation des produits au niveau local et régional. Enfin, elle représente un frein pour les différents investisseurs étrangers qui sont dans la plupart des situations nécessaires pour la transmission du savoir-faire et de l'échange de compétences ;
- à l'image de la culture américaine « *mainstream* »⁹⁶², il existe aujourd'hui dans la région arabe des cultures dominantes (égyptienne et libanaise) qui se basent principalement sur le divertissement, mais qui s'étendent avec aisance sur l'ensemble du marché arabe en laissant peu de chance aux autres produits culturels régionaux ;
- bien qu'il existe un encadrement institutionnel et juridique visant à assurer la préservation des droits des créateurs. Ces dernières, en plus de ne pas avoir de caractère obligatoire, sont complètement désarmées face aux nouvelles technologies qui arrivent à contourner toutes les mesures de protection préétablies ;
- l'absence d'un statut juridique relatif aux différents métiers artistiques, mais également à ceux liés aux industries de l'art ainsi que les différents intervenants constitue un véritable frein pour l'évolution de ces secteurs industriels.

⁹⁶¹ PNUD, *Arab human development report 2003: Building knowledge society*, op. cit., p. 77.

⁹⁶² Le courant « *mainstream* » est un concept anglo-saxon qui désigne une culture qui est répandue au niveau des masses populaires. Mais dans son sens péjoratif, il désigne aussi un courant culturel qui domine l'ensemble des autres. Par conséquent, la culture *mainstream* désigne particulièrement la culture américaine.

Ainsi, il est important pour les pouvoirs centraux de reconsidérer le rôle de ces industries culturelles dans les plans généraux de développement. Premièrement, en ce qui concerne la restructuration des priorités. Car, d'une manière analogue à l'ensemble des pays en développement, les États arabes considèrent le domaine culturel comme un poste de dépense non prioritaire par rapport à d'autres secteurs comme : la santé, l'éducation... Cette notion est exacerbée dans les régions qui subissent de grandes inégalités et souffrent d'un manque considérable d'infrastructures. Par conséquent, ceci entraîne selon certains observateurs un raccourcissement des étapes du cycle culturel⁹⁶³, par exemple la concentration de la production et de la distribution sur un seul acteur (artiste) disloque l'industrie créative en la privant de plusieurs domaines d'intervention, et en supprimant le travail d'une grande partie de ses acteurs.

Enfin, au-delà de la valeur économique que peuvent offrir les industries culturelles, il est essentiel de prendre en considération leurs importantes ramifications culturelles. De ce fait, les autorités doivent chercher un équilibre entre les deux valeurs. Ceci implique l'encouragement de l'émergence d'un corps créatif dynamique jouant le rôle de pilier soutenant la structure économico-culturelle des industries culturelles. En d'autres termes, les gouvernements arabes dans leurs différentes stratégies de développement ou de création de sociétés dédiés au savoir et à l'innovation (comme le prônent certains États) devraient encourager la création d'emplois créatifs par la formation, mais aussi par l'investissement dans les centres de recherches spécialisés dans ce domaine.

⁹⁶³ SINGH, J., *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, op. cit., p. 119.

Chapitre 2 : L'éducation artistique

Malgré l'existence d'une franche distinction sémantique et sémiotique entre le domaine de l'éducation et celui de la culture, il demeure néanmoins que ces deux secteurs se rejoignent à travers de multiples interconnexions. D'abord, l'art et l'éducation génèrent à la fois de la valeur cognitive, mais aussi culturelle. Ensuite, le fondement de ces deux domaines repose sur la notion du « capital humain » qui fait appel à l'esprit d'innovation et de créativité lui permettant d'évoluer.

Aujourd'hui, les différents spécialistes de l'éducation font appel à ce rapprochement afin d'améliorer la qualité de l'enseignement. De leur côté, certains gouvernements et organismes internationaux prônent une conjonction entre les politiques culturelles et éducationnelles en matière de programmes et parfois d'institutions. Néanmoins, il est important de rappeler que les objectifs de développement (en terme d'éducation et de culture) sont divergents d'un pays à un autre et dépendent souvent des conditions économiques, sociales et politiques de chaque État. Ainsi, la réduction de l'analphabétisme et l'augmentation des taux de scolarité constituent la priorité des pays les plus pauvres.

Aujourd'hui, grâce aux multiples projets mondiaux en rapport avec les Objectifs du Millénaire pour le Développement (OMD), on observe une nette augmentation des mesures publiques liées à la scolarisation et à l'alphabétisation. Aussi, au niveau des sociétés la demande en éducation est en constante croissance par rapport aux familles et aux individus.

Si l'intérêt pour l'éducation est principalement explicable par des facteurs économiques.⁹⁶⁴ Au niveau des politiques publiques, les objectifs de constituer un système éducatif solide peuvent aller au-delà de ce genre de considération et se concentrer sur l'aspect social et

⁹⁶⁴ Au niveau des familles et des individus, on retrouve une généralisation de l'idée selon laquelle l'enseignement constituerait une assurance pour accéder à des métiers intéressants en matière de rémunération et de statut social. Pour les gouvernements, une population éduquée représente une réserve de travailleurs formés pouvant être injectés dans les différentes branches de l'économie nationale et servant en même temps à briser le cycle de l'extrême pauvreté.

humain du développement, ce qui rapproche encore plus le domaine de l'éducation à celui de la culture.

Toutefois, les changements qui se sont opérés aux niveaux mondial, régional et local ont intégré de nouveaux acteurs dans ce secteur. Ainsi, malgré que l'enseignement continue à figurer dans les compétences de l'État, on note également la généralisation de l'éducation privée (à tous les stades), mais aussi l'intervention de plus en plus accentuée de la société civile. Enfin, malgré l'étendue de la notion universelle appelant à la généralisation de l'éducation, il est important de noter que ce secteur subit également l'amplification et l'aggravation des inégalités par rapport aux conditions socioéconomiques, au sexe, aux zones d'habitation...⁹⁶⁵

Par conséquent, l'étude de l'éducation artistique doit prendre en considération les caractéristiques de chaque domaine en plus de veiller à intégrer les conditions économiques, sociales, politiques et culturelles de la région étudiée. Dans ces conditions, ce présent chapitre essaie d'analyser la place accordée par les sociétés et les États arabes à l'éducation artistique à travers deux dimensions. D'abord, l'apprentissage, le développement des capacités cognitives, sociales et cognitives... Ainsi, par cette première dimension l'enseignement artistique en tant qu'indicateur de développement met en évidence les retombées sociales et culturelles issues de ce genre d'éducation, mais également la révélation du potentiel créatif chez les nouvelles générations d'écoliers. La seconde dimension, constitue un indicateur de développement qui est économiquement orienté, car il concerne la formation de compétences spécifiques destinées à intégrer les différentes branches professionnelles. En d'autres termes, cet indicateur est analysé à travers les principaux cycles de l'enseignement.

1. L'éducation artistique dans l'enseignement général

L'intérêt que porte la communauté internationale ainsi que les gouvernements à l'éducation artistique dans les systèmes scolaires, est le résultat de l'évolution du regard porté à la place

⁹⁶⁵ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 182.

de l'éducation dans les systèmes socioéconomiques, mais aussi dans le processus de développement.

De ce fait, la doctrine du « capital humain » a bouleversé tous les fondements théoriques classiques. Dès lors, plusieurs chercheurs se sont penchés sur les différents domaines qui intègrent ce genre de capital et leurs éventuelles retombées économiques.

Ainsi, la première étude concernant le « rendement économique » de l'éducation a été publiée en 1974.⁹⁶⁶ Cette dernière a été suivie par plusieurs recherches empiriques, qui tentaient de prouver la relation entre l'augmentation des investissements relatifs à l'éducation et l'accroissement du revenu. Par la suite, cette théorisation économique a dépassé le cadre des individus et des ménages, pour se projeter au niveau de l'économie nationale.⁹⁶⁷

Cependant, malgré que les retombées économiques de l'éducation n'aient pas été rejetées, cette analyse a fait l'objet de plusieurs critiques. Premièrement, pour certains académiciens l'éducation constitue :

« Un moyen pour élever la culture et la civilisation, et non pour améliorer la main-d'œuvre destinée à la production. »⁹⁶⁸

Ensuite, d'autres études réfutent l'idée qu'il existait une corrélation systématique entre le niveau d'étude et les revenus. Par contre, selon cette même vision, la relation entre le rang socioéconomique familial et le niveau d'éducation des enfants est établie et constitue en même temps un facteur discriminatoire qui limiterait considérablement la possibilité de briser le cercle de pauvreté intergénérationnel.

⁹⁶⁶ CARNOY, M., « Education and economic development: The first generation », in *The economic value of education*, Cambridge, Elgar Edward, 1992, p. 339.

⁹⁶⁷ Ces recherches estiment que chaque somme supplémentaire investie dans le secteur de l'éducation, entraînerait une augmentation du produit national brut (PNB) qui correspondait au taux de rendement du travail lié au temps de scolarisation.

⁹⁶⁸ CARNOY, M., « Education and economic development: The first generation », *op. cit.*, p. 340.

Par ailleurs, si la notion du « capital humain » lie l'éducation au développement économique. Les concepts du « bien-être » et du « développement humain » ont intégré les retombées socioculturelles aux rendements de l'éducation.

Conséquemment, l'éducation de qualité est devenue un élément indispensable au processus de développement ce qui a poussé les pouvoirs publics à revoir les priorités et l'agencement des programmes didactiques, ce qui a permis le développement et l'intégration de l'éducation artistique dans certains systèmes scolaires.

Quelle est la place de l'éducation artistique, dans les différents systèmes scolaires arabes ?

Avant de répondre à cette question, vu les importantes divergences des pays arabes en matière de conditions économiques et de systèmes politiques il est important de procéder en premier lieu à une rétrospective traçant la situation du secteur de l'éducation dans la région.

1.1. Le secteur de l'éducation à la lumière des bouleversements mondiaux et régionaux

À l'instar de la culture, les politiques éducationnelles ont longtemps été modelées pour répondre aux visons de l'État. De cette manière, chaque étape de l'histoire du monde arabe a laissé une empreinte sur les différents systèmes et programmes scolaires de la région. L'une des plus importantes a été l'arabisation⁹⁶⁹ (principalement portée par le projet de l'unité panarabe) au niveau de l'enseignement général, mais aussi de certaines disciplines de l'enseignement supérieur.⁹⁷⁰

Par ailleurs, les changements rapides et continus que connaît le monde imposent à l'ensemble des États du monde une restructuration de leurs systèmes éducatifs antérieurs, afin qu'ils

⁹⁶⁹ L'arabisation a concerné l'Algérie, l'Irak, la Syrie, l'Égypte et la Libye. Cependant dans le cas de l'Algérie, cette politique est jugée comme défailante, car elle a été menée d'une manière brutale sans prendre en considération la nature et la diversité de la société. Cette mal-gouvernance a été confirmé par l'échec de « l'école fondamentale » instauré durant les années 1970, et l'impossibilité d'arabiser la totalité de l'enseignement supérieur.

⁹⁷⁰ En général, au niveau de l'enseignement supérieur, les sciences humaines et sociales ont été les principales spécialités arabisées. Aussi, la Syrie constitue le seul pays de la région qui a pu appliquer l'enseignement de certaines branches techniques et scientifiques en langue arabe.

puissent répondre aux défis qu'impose la mondialisation se rapportant à la perméabilité culturelle entre les pays, l'évolution rapide des nouvelles technologies, l'apparition de systèmes économiques, politiques et culturels dominants...

De leur côté, face à ces multiples bouleversements, les pays arabes (comme la plupart des pays en développement) expriment de nouvelles aspirations liées à un développement plus inclusif à travers ce qui est appelé « l'économie du savoir ».

Dans ce sens, de multiples études ont été menées d'une manière conjointe entre les institutions internationales et certains organismes (publics et privés)⁹⁷¹ pour examiner l'évolution du secteur de l'éducation, et fournir des recommandations adaptées aux pays de la région et à leurs conditions. Sur le plan régional, depuis le début des années 2000, plusieurs rencontres interarabes ont été organisées afin d'étudier les différentes réformes nécessaires aux systèmes éducatifs de la région.

De cette manière, sous l'initiative de l'ancien président égyptien, un sommet régional a été organisé à la bibliothèque d'Alexandrie entre le 12 et le 13 mars 2004. Cette rencontre intitulée « la réforme arabe : la perspective et la mise en œuvre » regroupait les responsables publics des États arabes, ainsi que des membres de la société civile. Elle s'est conclue avec la mise en place du « Document d'Alexandrie » qui représente une sorte de feuille de route relative à l'entreprise de réformes politiques, économiques, sociales et culturelles, mais aussi à l'élaboration de mécanismes de suivi en partenariat avec les organismes de la société civile. Ce document a également mis en exergue les différentes priorités de la région, dans lesquelles l'adaptation du système de l'enseignement aux changements précédemment cités, ainsi que l'intégration de la société du savoir dans les projets de développement sont mises en premier plan.⁹⁷²

Enfin, les travaux du 18^e sommet arabe, organisé par la Ligue des États Arabes et l'ALECSO à Khartoum en 2006 et regroupant les ministres arabes de l'Éducation, ont conduit à la mise

⁹⁷¹ En plus des rapports régionaux du PNUD sur le développement humain dans la région du Monde arabe, l'organisation onusienne en partenariat avec la Fondation Mohammed Bin Rashid Al Maktoum (EAU) a publié deux rapports (2009 et 2011) sur la société du savoir dans les pays arabes.

⁹⁷² BIBLIOTHÈQUE D'ALEXANDRIE, *Déclaration d'Alexandrie, Déclaration finale sur les réformes dans le monde arabe: perspective et mise en œuvre*, 2004, p. 18- 22.

en place d'un plan de travail visant la réforme et la modernisation du secteur de l'éducation dans les pays arabes. Il comporte ainsi, les outils nécessaires à la mise en place d'un nouveau système d'enseignement, les moyens de son développement, les multiples domaines de développement ainsi que les différentes phases de sa modernisation.⁹⁷³

Néanmoins, depuis ces initiatives d'autres changements se sont opérés au niveau de la région arabe. Dans ces circonstances, afin d'avoir un aperçu actuel du secteur de l'enseignement, nous nous référons aux rapports et statistiques internationaux publiés par l'UNESCO, la Banque Mondiale ou encore le PNUD.

Tableau 9 : Données démographiques par tranche d'âge dans les pays arabes (2011)⁹⁷⁴

⁹⁷³ LIGUE DES ÉTATS ARABES et ALECSO, *Huṭṭat tanmiyat al-ta'lim fi al-waṭan al-'arabī: al-tarbiyāt wa al-ta'lim al-'ālī wa al baḥṭ al-'ilmī* (Plan de développement de l'enseignement dans le monde arabe: L'éducation, l'enseignement supérieur et la recherche scientifique), Tunis, LA & ALECSO, 2008, p. 3- 4.

⁹⁷⁴ BANQUE MONDIALE, *Données: Population âgée de 15 à 64 ans (% du total) et Population âgée de 0 à 14 ans (% du total)*, <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SP.POP.1564.TO.ZS/countries/1W?display=default>, consulté le 15 décembre 2012.

Pays	% de la population âgée entre 0-14 ans	% de la population âgée entre 15-64 ans
Algérie	26,81	68,56
Bahreïn	19,83	78,11
Djibouti	35,41	61,20
Égypte	31,28	63,56
Irak	42,91	53,88
Jordanie	37,00	59,04
Koweït	26,76	70,74
Liban	24,20	68,46
Libye	30,62	64,95
Mauritanie	39,65	57,64
Maroc	27,64	71,45
Oman	27,00	66,80
Qatar	13,41	70,33
Arabie Saoudite	29,98	85,52
Somalie	44,91	67,02
Soudan	39,79	52,38
Syrie	36,23	59,78
Tunisie	23,24	69,77
Émirats Arabes Unis	16,84	82,72
Yémen	43,96	55,28
Moyenne monde arabe	33,31	62,56

Le tableau ci-dessus exprime une forte jeunesse de la population arabe, constituée de 33 % de personnes âgées de 0 à 14 ans, et de 21 % d'individus se situant dans la tranche des 15 — 24 ans.⁹⁷⁵

Ainsi, ces chiffres sont directement liés à l'éducation, puisque la scolarisation s'effectue généralement à travers ces deux catégories. En effet, en terme juridique dans la majorité des

⁹⁷⁵ UNPD et MOHAMMED BIN RASHID AL MAKTOUM FONDATION, *Arab Aknowledge Report 2010/2011: Preparing future generations for the knowledge society*, Dubaï, 2010, p. 27.

pays arabes la scolarisation est obligatoire entre l'âge de six ans et celui de quatorze ans.⁹⁷⁶ Par conséquent, en théorie tous les jeunes enfants sont censés avoir effectué une scolarisation dans le cycle primaire (qui s'étale selon les pays sur quatre à six ans) ainsi qu'une partie du premier cycle secondaire (qui dure entre trois et cinq années).⁹⁷⁷

En pratique, les taux de scolarisation dans les pays arabes suivent d'une manière analogue les tendances mondiales qui sont à la hausse, comme il est révélé par les données de l'UNESCO établies dans le cadre de l'objectif mondial de l'éducation pour tous. Cependant, on remarque de profondes disparités entre les pays à plusieurs niveaux.

A. La scolarisation de la petite enfance

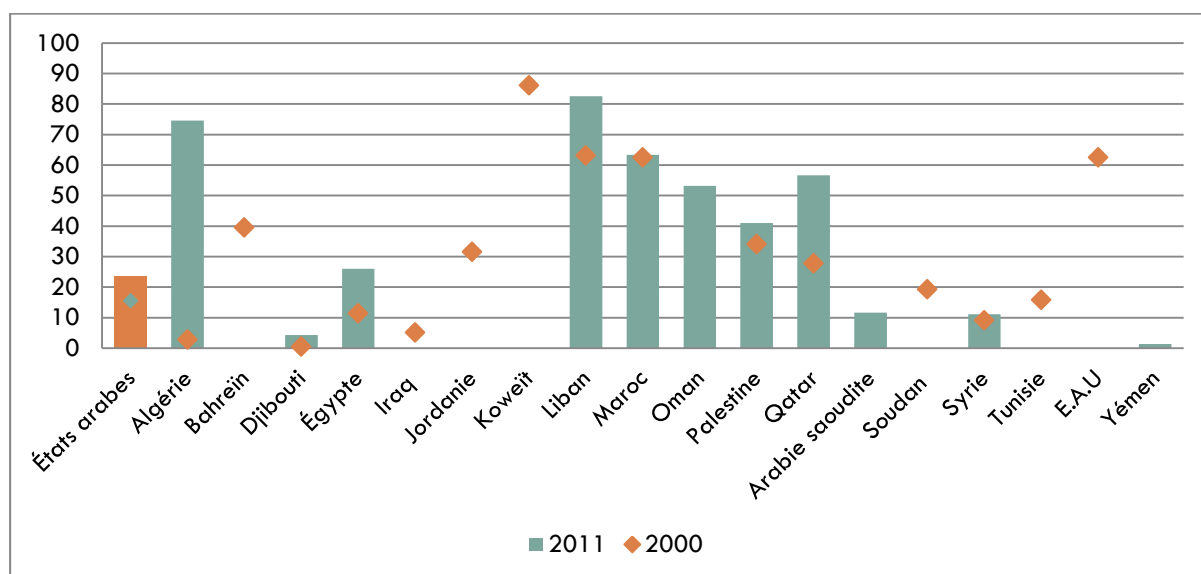
Le rôle du cycle préprimaire ou encore les sections maternelles dans la préparation et la mise en condition des futurs écoliers ainsi que son impact sur les résultats scolaires supérieurs sont aujourd'hui indiscutables. Cependant, l'intégration de ce cycle dans les programmes publics semble s'effectuer d'une manière très divergente comme le démontre le graphique suivant.

Graphique 12 : Évolution du taux brut de scolarisation au cycle préprimaire 2000-2011⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ Il varie dans ces pays de la manière suivante : 11 ans pour l'Arabie Saoudite, 15 ans pour les Territoires Palestiniens, la Mauritanie et la Jordanie, 16 ans pour la Tunisie et enfin 17 pour le Qatar.

⁹⁷⁷ Dans la majorité des pays, le cumul des études au primaire et au premier cycle secondaire (le collège) a une durée moyenne de neuf ans.

⁹⁷⁸ ISU, *Rapports, Education, Tableau 5: Taux de scolarisation par niveau de la CITE*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=182>, consulté le 5 janvier 2013.



Ce graphique établi à partir des statistiques de l'UNESCO, trace l'évolution du taux brut d'enfants inscrits dans le cycle préprimaire.⁹⁷⁹ Ainsi, on remarque que les inscriptions en section maternelle ont tendance à se généraliser dans les pays arabes, dans la mesure où le taux moyen de la région a connu une augmentation de 7 % entre 2000 et 2011. Cependant, la moyenne générale d'intégration dans le cycle préprimaire reste faible, étant donné qu'en 2011, 77 % des enfants arabes âgés entre trois et cinq ans y étaient exclus.

Par ailleurs, d'une manière détaillée les taux d'intégration à la section maternelle apparaissent d'une manière extrêmement divergente selon les pays. De cette manière, nous remarquons que ce pourcentage dépasse les 50 % dans plusieurs pays.⁹⁸⁰ Avec un accroissement de 71,81 % pour l'Algérie entre 2000 et 2011.

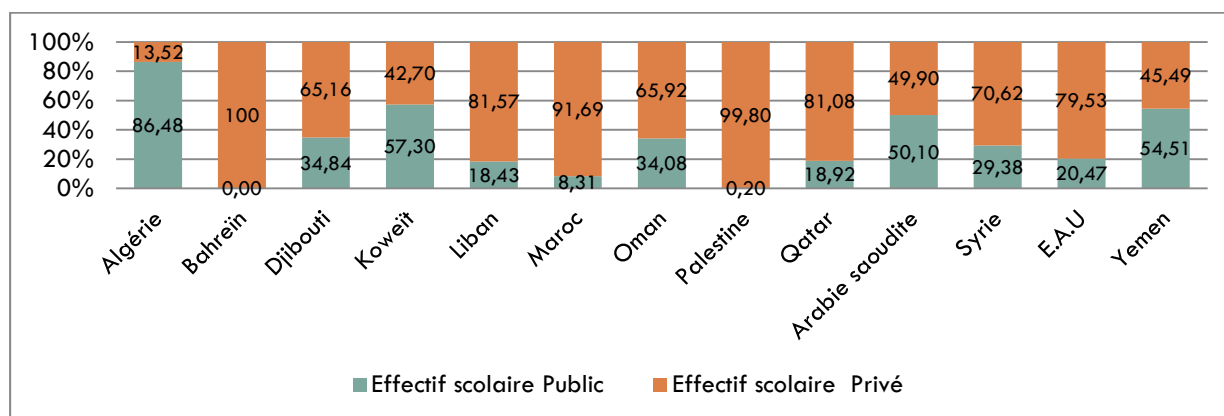
Ces divergences entre pays peuvent être expliquées par l'évolution de la structure familiale dans les sociétés arabes. En effet, dans les familles élargies on retrouve un certain conservatisme impliquant la garde des enfants dans le milieu familial. Aussi, il est important

⁹⁷⁹ Le taux brut de scolarisation selon la définition de l'ISU correspond au nombre d'élèves scolarisés dans un niveau d'enseignement donné quel que soit leur âge, exprimé en pourcentage de la population de la tranche d'âge théorique qui correspond à ce niveau. Dans le cas du cycle pré-primaire le taux brut est utilisé car l'âge de cette scolarisation peut varier selon les cas et selon les pays.

⁹⁸⁰ Qatar 56,65%, Oman 53,18%, Maroc 63,34%, Liban 82,59%, Koweït 86,10% et Algérie 74,56%.

de noter que l'éducation des femmes et leur intégration dans le marché du travail combinée à l'atomisation des grandes familles (surtout en milieu urbain) ont imposé une scolarisation des enfants de plus en plus précoce.

Graphique 13 : Répartition de l'effectif scolaire du niveau préprimaire entre établissements publics et privés en 2011⁹⁸¹



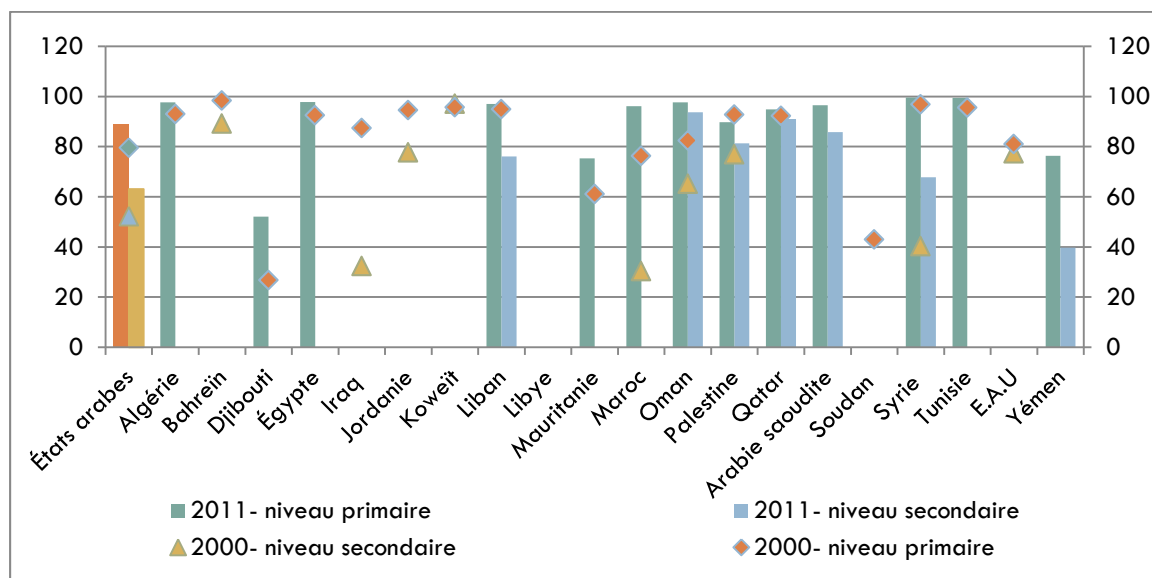
Parallèlement, nous remarquons également que le paysage de l'enseignement maternel est généralement dominé par des établissements à caractère privé. Cette tendance est explicable d'une part, par une demande accrue de la part des familles (dans lesquelles les mères travaillent). Et d'une autre, par le manque d'établissements publics destinés à l'enseignement préprimaire. Cependant, il est important de noter que la multiplication de ce genre de structures privées n'est pas toujours accompagnée par une législation claire et précise. Par conséquent, on retrouve dans la plupart des pays désignés, une grande confusion par rapport aux programmes dispensés et au rôle pédagogique de ces institutions dédiées à la petite enfance.⁹⁸²

⁹⁸¹ ISU, « Rapports, Education, Tableau 5: Taux de scolarisation par niveau de la CITE », *op. cit.*

⁹⁸² Dans certains cas, il s'agit tout simplement de garderies ou de crèches dépourvues de tout programme d'enseignement.

B. Les problèmes de l'enseignement primaire et secondaire dans le monde arabe

Graphique 14 : Taux net de scolarisation du primaire et du secondaire (2000-2011)⁹⁸³



Ce graphe établi à partir des statistiques de l'UNESCO, propose une comparaison à la fois des taux nets de scolarisation aux cycles primaire et secondaire, mais aussi de leur évolution entre 2000 et 2011. De ce fait, pour l'ensemble de la région arabe, la scolarisation à tous les niveaux a connu une importante progression durant cette période. En effet, en ce qui concerne le cycle primaire l'augmentation entre 2000 et 2011 est estimée à 8 %, quant à celle du niveau secondaire (tous programmes) elle dépasse les 11 %.

Toutefois, là encore on retrouve toute forme de différences. D'abord entre les niveaux de scolarisation. À cet effet, si d'une manière générale on remarque un taux de scolarisation élevé en primaire (86 % pour la moyenne régionale), et le frôlement d'une « scolarisation

⁹⁸³ ISU, « Rapports, Education, Tableau 5: Taux de scolarisation par niveau de la CITE », *op. cit.*

Le taux net de scolarisation correspond selon la définition de l'ISU au nombre d'élève de la tranche d'âge correspondant théoriquement au niveau d'enseignement donné exprimé en pourcentage de la population totale de cette tranche d'âge. En ce qui concerne les taux relatifs à l'effectif primaire, nous avons utilisés les taux ajustés (tous les élèves de la tranche d'âge du cycle primaire inscrits au primaire ou au secondaire) pour avoir des données effectives, car si nous prenons uniquement les taux nets nous pourrions supposer que l'écart signifie une déscolarisation de ces élèves.

universelle » pour certains pays. De leur côté, les taux de scolarisation dans le cycle secondaire dépassent de peu la moyenne avec 63 % pour l'ensemble de la région même si l'on remarque une nette progression durant cette même période.

Aussi, selon le même schéma les pays du Golfe se placent en tête puisqu'ils enregistrent les plus hauts taux d'intégration dans les deux cycles. Les États du Proche-Orient et du Maghreb enregistrent un écart considérable entre les deux stades d'enseignement. Enfin, les pays les moins développés comme Djibouti, le Soudan, le Yémen ainsi que l'Irak souffrent d'une faible intégration dans le cycle secondaire (inférieure à 50 %).

Ainsi, tous ces points ont été soulevés dans le rapport de suivi régional de l'UNESCO relatif à « *l'éducation pour tous* ». Ainsi, selon ce document cette différence est due à l'inégalité des niveaux socioéconomiques des familles des pays de la région, mais aussi aux perturbations politico-sécuritaires que connaissent certains pays.⁹⁸⁴

Parallèlement, les données exposées par le site, *World Inequality Database on Education* (Base de données mondiales sur les inégalités dans l'éducation)⁹⁸⁵ démontrent qu'en plus des disparités enregistrées auprès des pays et des régions, on retrouve d'autres divergences au sein de chaque État. De la sorte, il est possible d'observer à travers ce site interactif, l'existence de plusieurs facteurs d'inégalité : le genre (masculin/féminin), le milieu de vie (urbain/rural) ainsi que les conditions sociales (riche/pauvre). (Annexe 17, p. XXIX)

Ces derniers sont cumulatifs, de façon à mettre en lumière les réelles disparités entre les différentes couches d'une même société, mais aussi entre les pays. Notons par exemple que le facteur du genre (sexe) est le plus discriminant par rapport à l'ensemble des indicateurs, quant aux autres facteurs relatifs au milieu et à la situation sociale, ils diffèrent selon les pays. De ce fait, en procédant à une comparaison entre certains pays (Syrie, Égypte, Djibouti, Yémen, Irak et Maroc) nous pouvons établir les conclusions suivantes.⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ UNESCO, *L'éducation pour tous: rapport régional 2012 pour les États arabes*, Paris, UNESCO, 2013, p. 1.

⁹⁸⁵ EDUCATION FOR ALL GLOBAL MONITORING REPORT et UNESCO, *World Inequality Database on Education*, <http://www.education-inequalities.org/>, consulté le 5 février 2013.

⁹⁸⁶ EDUCATION FOR ALL GLOBAL MONITORING REPORT et UNESCO, *World Inequality Database on Education*, http://www.educationinequalities.org/countries/djibouti/indicators/noprim_1524/sexes#?dimension=sex&group=

- Les pays arabes les moins développés de la région, comme Djibouti ou le Yémen sont les moins avancés en matière de scolarité universelle, puisqu'ils connaissent les taux les plus élevés en ce qui concerne les enfants âgés de 7 à 16 ans n'ayant jamais été scolarisés. Il existe une concertation de ce genre de situation chez les tranches sociales les plus démunies vivant en zones rurales (60 % chez les filles pour les deux pays, 46 % pour les garçons à Djibouti et 31 % au Yémen).
- La cumulation des facteurs de pauvreté et de ruralité augmente considérablement le taux de l'abandon scolaire au Maroc, dans la mesure où 93 % de filles et 72 % de garçons⁹⁸⁷ ne finissent pas le cycle primaire, 98 % de filles et 85 % de garçons (âgés de 15 à 24) ne terminent pas le premier cycle du niveau secondaire, et enfin, 94 % de filles et 81 % de garçons sont déscolarisés.
- En Égypte, en dépit du genre ou du milieu, le facteur de la condition sociale et celui qui creuse le plus l'écart, à cause de la composition des villes et de leurs périphéries où se trouvent des zones d'extrême pauvreté.
- Enfin, pour ce qui est de l'abandon scolaire chez les adolescents, la Syrie et l'Irak se placent à la tête des autres pays avec une particularité pour la Syrie où les taux de déscolarisation totale sont plus importants chez les garçons.⁹⁸⁸

Pour finir, ces éléments démontrent que malgré les efforts menés par l'ensemble des pays arabes visant à améliorer les conditions d'accès à l'éducation, les questions liées à la disparité entre sexes, milieu social ou lieu de vie creusent et accentuent encore plus les divergences entre les pays, mais aussi entre les régions et les individus. Ainsi, les établissements par leur nombre, leur structure, leur aménagement et parfois même leurs programmes ne sont pas similaires d'un pays à un autre ou encore d'une région à une autre. Sans oublier l'instabilité

[Male/Female&dimension2=community&group2=\[Urban|Rural&dimension3=wealth quintile&age_group=nopri m_1524&year=2006](#) , consulté le 5 février 2013.

⁹⁸⁷ Il s'agit principalement d'enfants (filles et garçons) pauvres et vivant dans des milieux ruraux.

⁹⁸⁸ Notons que les filles les plus pauvres vivant dans les zones rurales représentent la catégorie la plus défavorisée en termes de scolarité, en enregistrant les taux les plus élevés par rapport à tous les indicateurs d'inégalité, mais aussi à l'ensemble des pays.

sécuritaire que connaissent plusieurs pays arabes (Yémen, Irak et Syrie) représentant des facteurs d'aggravation.

1.2. L'enseignement artistique dans les programmes scolaires arabes

Si les facteurs d'inégalité posent un véritable problème dans l'ensemble des systèmes d'enseignement arabes. Il existe d'autres éléments qui entravent le développement de l'éducation et l'atteinte de ses objectifs cognitifs, économiques et sociaux convoités par tous les États. Dans ces circonstances, il s'agit principalement de la qualité de l'éducation et des moyens qui lui sont alloués.

A. L'implication de l'enseignement artistique dans la qualité de l'éducation dans les pays arabes

Selon les évaluations internationales et régionales de l'UNESCO, il n'existe pas d'éléments reliant directement l'accroissement de l'effectif scolaire à la dégradation de la qualité de l'enseignement. De la sorte, les appréciations de l'organisation mettent en évidence le cas de l'Algérie et de la Tunisie connaissant un pourcentage analogue de passage en quatrième année du cycle primaire (98 %) avec une acquisition des connaissances et une maîtrise des bases en calcul deux fois supérieures chez les élèves algériens.⁹⁸⁹

Parallèlement, cette enquête souligne la nécessité de mettre en place des mesures d'évaluation des compétences (en matière de calcul, de lecture...) acquises par les élèves durant leur scolarité. Or, dans le monde arabe l'adoption de telles dispositions reste mitigée puisque plus de la moitié des États de la région ne participe à aucun système international d'évaluation des compétences en lecture, malgré que 42 % des élèves yéménites et 33 % des élèves marocains en deuxième année du cycle n'arrivent pas à déchiffrer de mot.⁹⁹⁰

⁹⁸⁹ UNESCO, *Rapport mondial de suivi sur l'EPT 2012. Jeunes et compétences: L'éducation au travail*, Paris, UNESCO, 2012, p. 143.

⁹⁹⁰ ISU, *Recueil des données mondiales sur l'éducation 2012: Opportunités perdues: impact du redoublement et du départ prématuré de l'école*, Montréal, UNESCO-ISU, 2012, p. 49.

Aussi, l'étude de l'UNESCO met l'accent sur certaines tranches d'écoliers « défavorisés » à travers leur statut socioéconomique, le niveau d'instruction de leurs parents ou encore les caractéristiques de leur environnement familial (présence de livres, des goûts culturels particuliers... etc.). De cette manière, selon l'organisation ce genre d'écoliers doit être pris en charge et accompagné à travers des programmes de redistribution des allocations destinées aux écoles, afin d'éviter toute forme de marginalisation ou encore le regroupement des établissements selon le niveau socioéconomique ou scolaire des élèves.

Par ailleurs, à côté de la scolarisation universelle, l'abandon scolaire, les disparités ou encore l'alphabétisme des jeunes. Les gouvernements arabes font face à présent à un défi majeur lié à la qualité de l'éducation devant accompagner leurs projets et programmes de développement. De ce fait, cette question a réuni les ministres arabes de l'Éducation à Doha, en septembre 2010 afin d'accommoder leurs stratégies d'éducation aux critères internationaux de compétitivité. La première étape désignée par ces responsables a été la mise au point d'une feuille de route « la Déclaration de Doha », ainsi que l'élaboration d'un plan de travail conjointement avec l'Organisation Arabe pour l'Éducation, la Culture et les Sciences (ALECSO) et la Banque Mondiale. De cette manière, le plan de travail a été structuré à travers cinq thèmes principaux :⁹⁹¹

- 1 l'évaluation et l'analyse des politiques éducationnelles ;
- 2 la formation et l'accompagnement des enseignants ;
- 3 le développement des programmes liés à la petite enfance ;
- 4 les programmes scolaires, l'innovation et les nouvelles technologies dans l'enseignement ;
- 5 l'éducation et l'innovation dans les entreprises.

⁹⁹¹ UNESCO, *L'éducation pour tous: rapport régional 2012 pour les États arabes*, op. cit., p. 19.

Par conséquent, il est évident que la qualité de l'enseignement est devenue un des objectifs de développement dans la région arabe. Toutefois, quelle est la place accordée à l'éducation artistique dans le cadre de ces nouvelles stratégies ?

D'abord, l'éducation artistique est souvent abordée sous la problématique de l'équilibre des programmes scolaires qui favorisent en général certaines matières.⁹⁹² Néanmoins, grâce aux études menées par différents spécialistes et organismes⁹⁹³ sur les retombées positives de l'éducation artistique, les responsables publics ont pris conscience de la nécessité d'une réadaptation des méthodes et des programmes relatifs à l'enseignement artistique.

Ensuite, sur le plan pratique, les autorités publiques (par le biais de la politique éducationnelle ou culturelle) se basent sur les objectifs de l'éducation artistique pour intervenir à différents niveaux. Ces derniers sont identifiés par les chercheurs tels D. THROSBY, comme suit :⁹⁹⁴

- l'introduction des programmes d'enseignement artistique à tous les cycles de l'éducation (du préprimaire au secondaire) ;
- l'approvisionnement des écoles en matériels et matériaux nécessaires, mais aussi la mise en place d'infrastructures spécifiques (ateliers, théâtres...) ;
- la formation des enseignants dans les domaines artistiques ;
- la mise en place des sessions de rencontre entre élèves et artistes de différents domaines dans les écoles ;
- l'instauration de partenariats avec des organismes culturels publics et privés visant à faciliter et à mieux organiser les visites scolaires des musées, galeries, théâtres... ;
- l'organisation de programmes spécifiques en périodes de vacances scolaires ;
- l'utilisation des arts dans les multiples programmes de sensibilisation qu'entreprennent les écoles.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 20.

⁹⁹³ L'UNESCO est notamment très active à ce sujet, puisque elle mène de manière régulière différentes recherches à ce sujet d'une manière conjointe avec des organismes de la société civile, des laboratoires d'universités ou encore des chercheurs indépendants. Sur un autre volet, l'organisation a proclamé depuis 2011 la quatrième semaine du mois de mai comme « la semaine de l'éducation artistique ».

⁹⁹⁴ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 186.

Dans ces conditions, les discussions menées par les États arabes en matière de qualité d'enseignement lors de leurs rencontres régionales sont en parfaite concordance avec cette analyse. Cependant, en réalité une intervention publique à ce stade nécessite une profonde réorganisation financière, permettant d'abord de consacrer un budget spécifique à l'éducation artistique, puis de solliciter une coopération interministérielle (spécifiquement entre les ministères de l'Éducation et de la Culture). Par conséquent, là encore il y a un fort risque d'écart et d'inégalité entre les pays de la région, mais aussi entre les établissements scolaires de chaque État. Cependant, une restructuration des programmes d'enseignement pourrait constituer une première étape à l'application de ce genre de plan, puisqu'elle permettrait de consacrer d'une manière généralisée et uniforme des séances culturelles et artistiques.

B. La place de l'enseignement artistique dans les programmes scolaires arabes

Depuis quelques années, sous l'égide de l'UNESCO et grâce aux résultats des différentes recherches, l'ensemble de la communauté internationale a décidé d'attirer l'attention des responsables gouvernementaux sur l'importance de l'éducation artistique dans les différents systèmes scolaires. À cet effet, l'organisation onusienne a organisé deux conférences mondiales (Lisbonne 2006 et Séoul 2010) qui avaient pour principal thème « Le rôle significatif de l'éducation artistique (scolaire et extrascolaire) et sa promotion ». Aussi, ces rencontres ont engendré plusieurs études de terrain, ainsi que de multiples recommandations adressées aux regroupements régionaux.⁹⁹⁵

Par ailleurs, le bureau régional des États arabes de l'UNESCO avait précédé ces deux rencontres en organisant une rencontre régionale à Amman entre le 19 et 21 mai 2002, qui a regroupé les représentants gouvernementaux, les experts et les spécialistes dans les domaines artistiques ainsi que les professionnels du secteur de l'éducation. Aussi, cette conférence a sollicité la préparation de multiples rapports sous régionaux se rapportant aux domaines de

⁹⁹⁵ UNESCO, *Culture, Thème, Créativité: Education artistique*, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/creativity/arts-education/>, consulté le 13 mai 2013.

l'éducation artistique (arts plastiques, musique, théâtres et poésie) afin de dresser un bilan général de la place accordée à cette discipline dans les programmes scolaires de la région.⁹⁹⁶

De leur côté, le Conseil de Coopération des pays du Golfe (CCG) a mis en place entre 2005 et 2008 le projet « Atlas », qui vise à mettre en vigueur un programme commun aux États membres dans l'objectif de valoriser l'éducation artistique à travers les différents stades d'apprentissage des élèves.⁹⁹⁷

Enfin, les différentes recherches et enquêtes qui ont suivi ces rencontres (menées par l'UNESCO ou d'autres institutions), conférences et projets révèlent toutes l'existence d'un nombre de points cruciaux dans l'analyse de la situation actuelle de l'éducation artistique :

1 L'emploi du temps

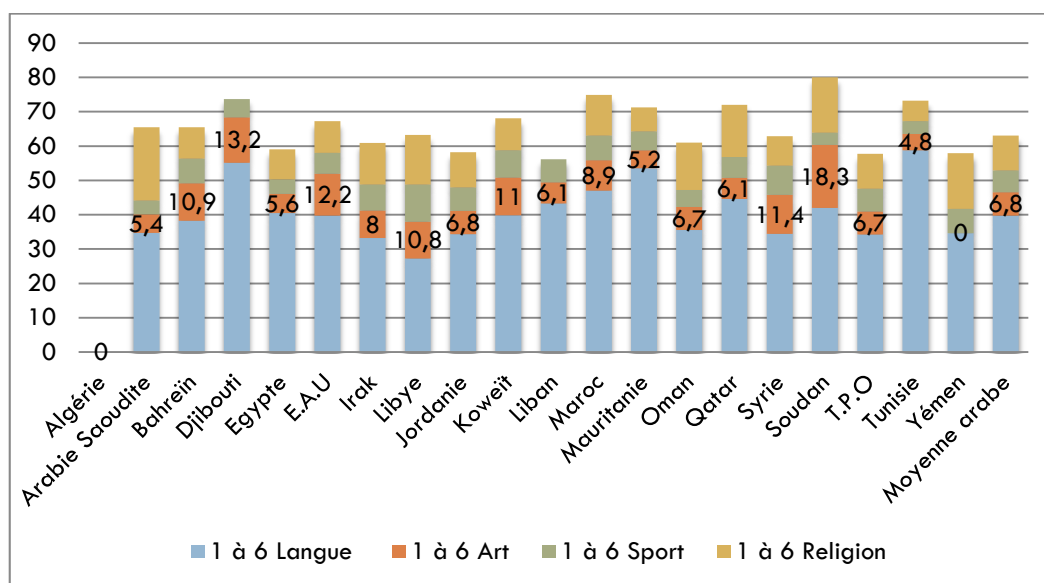
Les deux graphiques ci-dessous inspirés des données statistiques élaborées dans le rapport mondial de l'UNESCO de 2010 (Annexe 18, p. XXXI) présentent en pourcentage le taux d'heures consacrées à l'éducation artistique dans l'enseignement primaire ainsi que dans le premier cycle du secondaire, comparé à quelques autres enseignements (langues, sport et éducation religieuse).⁹⁹⁸

Graphique 15 : Emploi du temps de l'éducation artistique dans le programme du cycle primaire (entre la première et la sixième année de scolarisation) en 2000

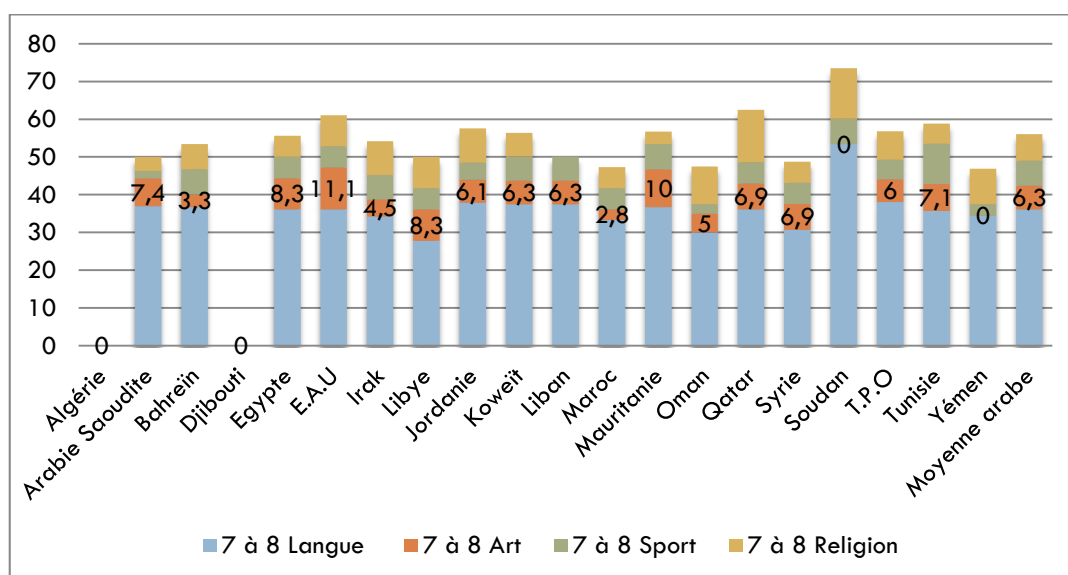
⁹⁹⁶ UNESCO, REGIONAL OFFICE FOR EDUCATION IN THE ARAB STATES, *Final Report of Arab Regional Conference on Art Education*, Beyrouth, UNESCO, 2002, p. 9.

⁹⁹⁷ AL-AMRI, M., « The project of Atlas for art education », Oman, UNESCO, 2005, p. 1.

⁹⁹⁸ UNESCO, *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*, op. cit., p. 346- 347.



Graphique 16 : Emploi du temps de l'éducation artistique dans le programme du cycle secondaire (entre la septième et la huitième année de scolarisation) en 2000



Ces schémas nous permettent ainsi de comparer le temps consacré à l'enseignement culturel par rapport à quelques matières, mais également de confronter les taux enregistrés dans la région.

Néanmoins, la portée de ces données est plus saisissable lorsqu'on fait le rapprochement entre le monde arabe et les autres régions. En effet, dans le classement de l'UNESCO, les pays arabes se placent dans les dernières positions en ce qui concerne l'emploi du temps de l'éducation artistique au sein du cycle primaire. Ainsi, la moyenne de la région dépasse de peu celle de l'Afrique subsaharienne (6,5 %), et se place loin derrière les régions les plus développées (Europe, Amérique du Nord et Pacifique) dans lesquels le temps consacré à l'enseignement des arts varie entre 10 % et 12 % de l'ensemble des heures d'enseignement.⁹⁹⁹

Pour ce qui est des deux premières années du cycle secondaire, le taux enregistré par la région arabe semble mieux se placer au niveau mondial. Puisque, selon la même source, les États arabes se placent avant les régions d'Asie et après l'Europe.

Parallèlement, une comparaison interarabe dévoile une grande disparité entre les pays. En effet, le Yémen par exemple ne signale dans aucun cycle la présence de cours dédiés à l'enseignement de l'art, contrairement à des pays comme les Émirats Arabes Unis ou le Bahreïn qui consacrent un taux élevé à cet enseignement aussi bien au cycle primaire qu'au secondaire. Aussi, il est important de noter que dans la plupart des pays de la région (à l'exception de la Tunisie et de la Mauritanie), le temps consacré à l'éducation artistique tend à diminuer dans le cycle secondaire. En ce qui concerne l'évolution entre les années 1980 et 2000, on remarque d'une manière globale un léger accroissement des taux dans les deux cycles (sauf pour le Bahreïn). (Annexe 18, p. XXXI)

Néanmoins, la place des arts et de la culture par rapport aux autres matières d'enseignement reste une question récurrente qui s'impose lors des sommets et des rencontres régionaux. À cet effet, elle figurait en tête des recommandations mises en

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 148- 149.

place lors de la rencontre régionale d'Amman en 2002.¹⁰⁰⁰ Quant au sommet de Doha, il s'est penché sur le déséquilibre des programmes dont souffre la majorité des pays de la région, mais aussi la nécessité de réhabiliter l'art, le sport et la technologie dans les programmes scolaires pour mieux s'adapter aux changements mondiaux.¹⁰⁰¹

Enfin, l'enquête mondiale menée par l'UNESCO pour la mise en place d'une feuille de route relative à l'éducation artistique (suite à la Conférence de Séoul 2011) a touché le cœur de la problématique se rapportant à l'intégration de l'enseignement artistique dans le calendrier scolaire. En effet, selon le rapport final, même si l'on ne retrouve pas une reconnaissance générale des avantages et des bénéfices socioéconomiques et culturels produits par l'éducation artistique. L'ensemble des États participant à cette enquête s'accorde à dire qu'elle est nécessaire pour l'accomplissement de certains objectifs (propres à chaque région). Pour les pays arabes,¹⁰⁰² l'objectif principal de ce genre d'enseignement est :

« Améliorer la qualité de l'éducation. »¹⁰⁰³

Par conséquent, si nous comparions cette vision avec les autres objectifs cités par chaque région comme : le développement des compétences individuelles ou encore, la préservation des droits. Il apparaît alors qu'au-delà des directives lancées par les institutions publiques, la notion « d'amélioration » implique dans les pays arabes l'appréciation individuelle de chaque responsable d'établissement, ce qui creuse encore plus l'écart entre les pays, les régions, les zones, les milieux et les écoles.

2 La formation des enseignants

Dans la région arabe, la question de la formation des enseignants a eu un impact majeur sur la tournure générale qu'a entrepris le secteur de l'éducation ainsi que les programmes enseignés.

¹⁰⁰⁰ UNESCO, REGIONAL OFFICE FOR EDUCATION IN THE ARAB STATES, *Final Report of Arab Regional Conference on Art Education*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰¹ UNESCO, *L'éducation pour tous: rapport régional 2012 pour les États arabes*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁰² Les pays arabes ayant participé à cette enquête sont : l'Algérie, l'Arabie Saoudite, le Bahreïn, l'Égypte, , Les Emirats Arabes Unis, la Jordanie, le Koweït, le Liban, Oman, La Palestine et le Soudan .

¹⁰⁰³ UNESCO, *Rapport relatif à l'enquête sur la mise en œuvre de la feuille de route pour l'éducation artistique*, Paris, UNESCO, 2010, p. 14.

Tableau 10 : Taux d'enseignants formés aux différents stades d'enseignement 2011¹⁰⁰⁴

Pays	% d'enseignants formés				
	Préprimaire	Primaire	Secondaire Tous les cycles	Secondaire 1 ^{er} cycle	Secondaire 2 ^e cycle
Algérie
Bahreïn	45,55
Djibouti	...	100	100	100	100
Égypte
Irak
Jordanie
Koweït	72,46	77,62	74,62	78,18	69,78
Liban
Libye
Mauritanie	...	100
Maroc	100	100
Oman
Palestine	100	100	100	100	100
Qatar	28,70	42,93	66,62	65,71	68,05
Arabie saoudite
Soudan
Syrie
Tunisie
E.A.U	100
Yémen

¹⁰⁰⁴ISU, *Rapports, Education, Tableau 11: Indicateurs sur le personnel enseignants aux niveaux 0 à 3 de la CITE*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx>, consulté le 5 janvier 2013.

Ainsi, en dépit du manque de données fournies, on remarque qu'à tous les stades de l'enseignement il existe un nombre non négligeable d'enseignants non formés. Aussi, ces chiffres sont généralement plus importants aux cycles maternel et primaire à cause de la nature de l'enseignement à ces stades. En effet, à partir du cycle secondaire chaque matière spécifique requiert un enseignant particulier (mathématiques, histoire et géographie, littérature, langues étrangères...), contrairement aux stades inférieurs où la totalité des cours est assurée par un unique enseignant (sauf pour les langues étrangères). Or, ceci implique un sens pédagogique supérieur à cette catégorie.

De ce fait, la présence d'enseignants non formés dans les systèmes scolaires arabes est l'une des conséquences de l'explosion démographique qu'a connues la région dès son indépendance et le manque de personnel qualifié (dans tous les secteurs). Conséquemment, les autorités ont eu recours à une embauche massive et peu exigeante.¹⁰⁰⁵

De leur côté, les décideurs publics estiment que les enseignants bénéficient d'une formation continue durant leur carrière. De ce fait, ce genre d'accompagnement est d'autant plus important pour l'éducation artistique, qui requiert à la fois des aptitudes techniques et pédagogiques notamment au stade primaire.¹⁰⁰⁶

Cependant, la feuille de route mise en place par l'UNESCO en 2010 indique qu'une éducation artistique efficace nécessite une formation adaptée à l'ensemble des intervenants.

¹⁰⁰⁵ ALHEEZAN, A., *Examining art education in boy's middle schools in Saudi Arabia in Riyadh*, Ellectronic theses, treaties and dissertations, The Florida State University, Florida, 2009, p. 13.

¹⁰⁰⁶ Il s'agit principalement des cours d'arts plastiques (dessin et peinture), de représentation théâtrale ou de musique (chant) qui sont plus généralisés dans les établissements et les programmes arabes. Néanmoins, si les cours de musiques dispensés intègrent la pratique d'instruments, le recours à un enseignant spécialisé est nécessaire.

Il existerait alors dans le monde arabe deux types d'encadrement : la formation continue, qui se présente sous forme de séminaires, d'ateliers... Et la formation à distance qui représente une simple distribution de documents spécifiques aux participants. Notons que ces données ne révèlent pas la nature des informations distribuées ou des cours dispensés.

Néanmoins, selon le rapport de l'UNESCO, dans la plupart des régions du monde les professeurs de matières artistiques sont les plus privilégiés en matière de formation (surtout interactive). Mais là encore, l'absence d'informations sur les programmes utilisés et leur durée, ou encore la différence entre les programmes de formation de chaque discipline ne permettent pas d'établir un bilan précis.

Pour finir, en recoupant les données des deux tableaux il semble clair que la formation des enseignants en éducation artistique reste limitée, surtout pour ceux du cycle primaire. Aussi, en se focalisant sur la formation des enseignants spécialisés en art, les autorités n'offrent pas assez d'opportunités aux éducateurs du cycle primaire pour avoir les aptitudes nécessaires à l'encadrement des élèves, car si ces derniers maîtrisent les méthodes pédagogiques, ils n'ont pas forcément un sens esthétique et un savoir-faire artistique développés.

3 La place de l'art comme discipline d'enseignement

Lors de l'enquête effectuée par l'UNESCO, les responsables arabes ont déclaré que :

« L'éducation artistique avait peu d'intérêt, ou encore était mal acceptée par une grande catégorie de la population, des enseignants et des élèves. »¹⁰⁰⁷

Cette déclaration exprime parfaitement le regard que porte la société arabe sur l'ensemble des domaines artistiques, elle indique également la place qu'accorde cette dernière à l'enseignement culturel. Plus encore, ce regard porté à l'éducation culturelle a d'importantes ramifications au niveau des décisions publiques et même des choix portés par les responsables des établissements scolaires.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 28.

Sur le plan juridique par exemple, les textes arabes offrent une description holistique des bénéfices de l'enseignement artistique sans le nommer directement. Dans ce sens, la loi tunisienne du 29 juin 1991 stipule que :

« Un équilibre entre les différentes disciplines comme les sciences naturelles, la littérature, la technologie et les activités manuelles, et plus particulièrement leurs différents aspects (cognitif, éthique, psychoaffectif et pratique) doit être trouvé ». ¹⁰⁰⁸

Or, face aux nombreux bouleversements que connaît le secteur de l'éducation dans le monde, il devient urgent d'adopter des textes plus explicites au niveau de tous les pays arabes. Aussi, pour contrer aux difficultés que représente une restructuration juridique ou encore l'introduction de modifications, certains spécialistes préconisent en premier lieu l'adoption de directives générales communes à l'ensemble des pays de la région, qui cèderont petit à petit la place à des textes nationaux adaptés à chaque société. ¹⁰⁰⁹

Par rapport au côté financier, le rapport de l'UNESCO de 2012 sur l'éducation stipule qu'en 2011, l'aide publique envers le secteur de l'éducation a connu une nette baisse au niveau de l'ensemble des pays du monde. ¹⁰¹⁰ Ce qui implique forcément la négligence, voire la marginalisation de certaines disciplines scolaires (jugées non essentielles ou superflues).

Par ailleurs, les programmes relatifs à l'éducation artistique sont considérés de manières très divergentes à de multiples niveaux. D'abord, pour ce qui est des cycles d'éducation, cette discipline est obligatoire au stade de l'enseignement primaire, mais elle devient optionnelle au niveau du secondaire. Ensuite, la faiblesse et parfois même l'absence de systèmes d'évaluation ou de notation contribue à la marginalisation de cette matière. ¹⁰¹¹ Ce manque d'évaluation est perceptible lors des examens nationaux, puisque la plus

¹⁰⁰⁸ CHAFCHAOUNI, M.A., « Perspectives, L'éducation artistique: défis à l'uniformisation », in *Perspectives*, (décembre 2002), p. 38.

¹⁰⁰⁹ UNESCO, REGIONAL OFFICE FOR EDUCATION IN THE ARAB STATES, *Final Report of Arab Regional Conference on Art Education*, op. cit., p. 9.

¹⁰¹⁰ UNESCO, *Rapport mondial de suivi sur l'EPT 2012. Jeunes et compétences: L'éducation au travail*, op. cit., p. 166.

¹⁰¹¹ ALHEEZAN, A., *Examining art education in boy's middle schools in Saudi Arabia in Riyadh*, op. cit., p. 24.

grande partie des pays arabes n'intègrent pas d'épreuves artistiques dans leurs examens de passage. Sauf pour le baccalauréat technologique au Maroc qui comporte depuis 1994 une branche d'art plastique, et les épreuves du baccalauréat de la spécialité « art et communication » établie en Libye.¹⁰¹²

Enfin, les disparités répandues dans les pays arabes entre les zones rurales et les milieux urbains, mais aussi entre les quartiers des grandes villes représentent des facteurs aggravants sur la qualité des programmes scolaires. Étant donné que les établissements dépendent souvent des moyens financiers pour intégrer des disciplines qui sont parfois jugées comme non didactiques.¹⁰¹³

Pour finir, malgré l'importance de l'enseignement artistique comme outil cognitif, social et économique (puisque'il sensibilise les futures générations de consommateurs de produits artistiques), les États arabes semblent enregistrer un retard considérable par rapport aux autres pays. Cependant, jugeant que le problème de l'intégration de l'éducation artistique a pour principales sources le manque de financement et de structuration institutionnelle, les divers organismes spécialisés dans les questions de l'enseignement comme l'UNESCO préconisent une série de travaux de coopération s'effectuant au niveau :

- Interministériel : en général, les institutions publiques chargées de l'éducation artistique sont représentées par le ministère de l'Éducation et celui de la Culture. Le ministère de l'Enseignement supérieur pour sa part intervient généralement au niveau de la formation des enseignants (par le biais d'instituts, d'universités et d'écoles spécialisées dans la formation d'enseignants). Néanmoins, dans la majorité des pays arabes, cette collaboration ne va pas au-delà de quelques événements éphémères ou encore de certaines responsabilités partagées. En outre, les modèles nationaux ou régionaux les plus accomplis en matière d'éducation culturelle (Europe du Nord par exemple) reposent principalement sur une étroite collaboration fonctionnelle entre les

¹⁰¹² CHAFCHAOUNI, M.A., « Perspectives, L'éducation artistique: défis à l'uniformisation », *op. cit.*, p. 38.

¹⁰¹³ Dans la plupart des situations l'éducation artistique implique l'art plastique d'une manière générale (dessin et peinture).

ministères en charge de ce domaine.¹⁰¹⁴ Ce travail commun consiste en une consultation mutuelle lors de l'élaboration des stratégies et des programmes, mais aussi dans le développement des lois et des politiques spéciales. Aussi, vu la difficulté de dégager un budget spécifique pour un seul secteur de l'enseignement, une coparticipation financière de chaque ministère pourrait représenter une solution viable pour cette problématique.

- Interinstitutionnel : la coopération interinstitutionnelle en terme d'éducation artistique est largement utilisée dans des régions comme l'Europe ou l'Amérique du Nord. Elle consiste à faire appel à des établissements culturels (publics ou privés) comme les musées, les galeries, les théâtres... afin d'organiser un programme éducatif conjoint entre les écoles et ces institutions, ce qui permet aux élèves de développer leur sens artistique en étant en contact direct avec les œuvres et les artistes. Néanmoins, la concentration de certaines institutions en milieu urbain peut constituer un facteur de discrimination en matière d'éducation et d'accessibilité culturelle. Par conséquent, ce genre de coopération inclut souvent les collectivités locales pour assurer une sorte de décentralisation des événements culturels comme les expositions, les spectacles, les concerts et autres activités organisées par les municipalités ou les communes.
- Intersectoriel : cette collaboration repose sur l'intervention des différents secteurs (privés, publics ou indépendant) dans l'organisation d'événements culturels scolaires ou même dans l'éducation artistique. Comme pour le mécénat, le domaine privé, que ça soit sous forme d'entreprises ou d'individus, participe dans certains pays au développement des programmes artistiques par le biais de financement direct ou encore par le don et l'achat de matériels et de fournitures nécessaires. Aussi, la participation peut se faire sous forme d'intervention d'artistes ou d'associations bénévoles dans les écoles pour inculquer certaines valeurs esthétiques aux élèves. Il est à noter que si ces pratiques sont généralisées dans certaines régions, dans le monde arabe elles reposent principalement sur le réseau personnel et l'entourage des

¹⁰¹⁴ UNESCO, *Rapport relatif à l'enquête sur la mise en œuvre de la feuille de route pour l'éducation artistique*, *op. cit.*, p. 21.

enseignants, par conséquent elles ne jouissent d'aucune coordination ou médiation entre les établissements scolaires¹⁰¹⁵.

Enfin, l'éducation artistique représente la pierre angulaire du développement culturel, puisqu'elle fait office de pépinière pour les goûts, mais aussi pour les créateurs futurs. Néanmoins, les politiques culturelles arabes commencent à peine à prendre conscience de son importance dans leurs sociétés, ils font face aussi à d'autres problèmes de développement plus globaux, mais aussi plus urgents comme l'analphabétisme, la pauvreté, la santé... etc. Ce qui restreint les initiatives et les programmes relatifs à l'enseignement artistique.

2. L'enseignement supérieur et la formation des artistes

À ce stade, l'enseignement des arts est considéré comme une formation professionnalisante. Dès lors que les goûts et les capacités cognitives sont préalablement acquis, il reste alors à développer les aptitudes esthétiques et les compétences techniques.

Ainsi, en terme théorique, les études supérieures en arts contribuent d'une manière intrinsèque à la formation d'un capital humain créatif. Cependant, si de nos jours il existe une prédominance de l'économie créative, on retrouve néanmoins une forte distinction entre les métiers artistiques et ceux liés aux autres secteurs créatifs (nouvelles technologies, architecture, mode...). Par conséquent, le choix d'une formation supérieure est soumis à une décision économiquement orientée vers une évaluation classique coûts/bénéfices comparant entre l'investissement en temps (la durée de la formation qui éloigne le candidat du marché du travail), mais aussi en argent (frais d'inscription, matériels...) et les retombées économiques et sociales lors de l'embauche.¹⁰¹⁶ Toutefois, il est connu qu'une carrière artistique évolue à travers un cheminement atypique et imprévisible. De plus, elle repose principalement sur la

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹⁶ CREEDY, J., *The economics of higher education: An analysis of taxes versus fees*, UK, Elgar Edward, 1995, p. 131.

notion du « talent » qui est généralement considérée comme une aptitude innée, sans oublier le fait que les recrutements dans les milieux artistiques se font souvent en dehors des circuits habituels.¹⁰¹⁷ Aussi, le choix d'une carrière artistique est rarement motivé par les retombées économiques qu'elle engendre, vu la grande incertitude et la contingence du marché. Enfin, dans certaines sociétés, les métiers d'artistes sont mal perçus à cause du mythe de l'artiste marginal vivant selon ses propres codes sociaux et moraux.

Parallèlement, en transposant ces éléments à la région arabe tout en leur additionnant d'autres facteurs tels l'absence d'un statut juridique relatif aux professions artistiques ou encore le manque de structuration et de soutien. Il devient alors évident que les choix des étudiants arabes se dirigent plus vers des filières plus prometteuses. Toutefois, en terme institutionnel le paysage arabe offre une diversité particulière en ce qui concerne les établissements spécialisés dans les branches artistiques et culturelles.

Comment expliquer ce paradoxe entre le nombre important d'institutions dédiées à l'enseignement supérieur et les problèmes liés aux débouchés professionnels ? Quels sont l'ampleur et l'impact des formations proposées sur le marché du travail régional, mais aussi sur le développement du secteur culturel ?

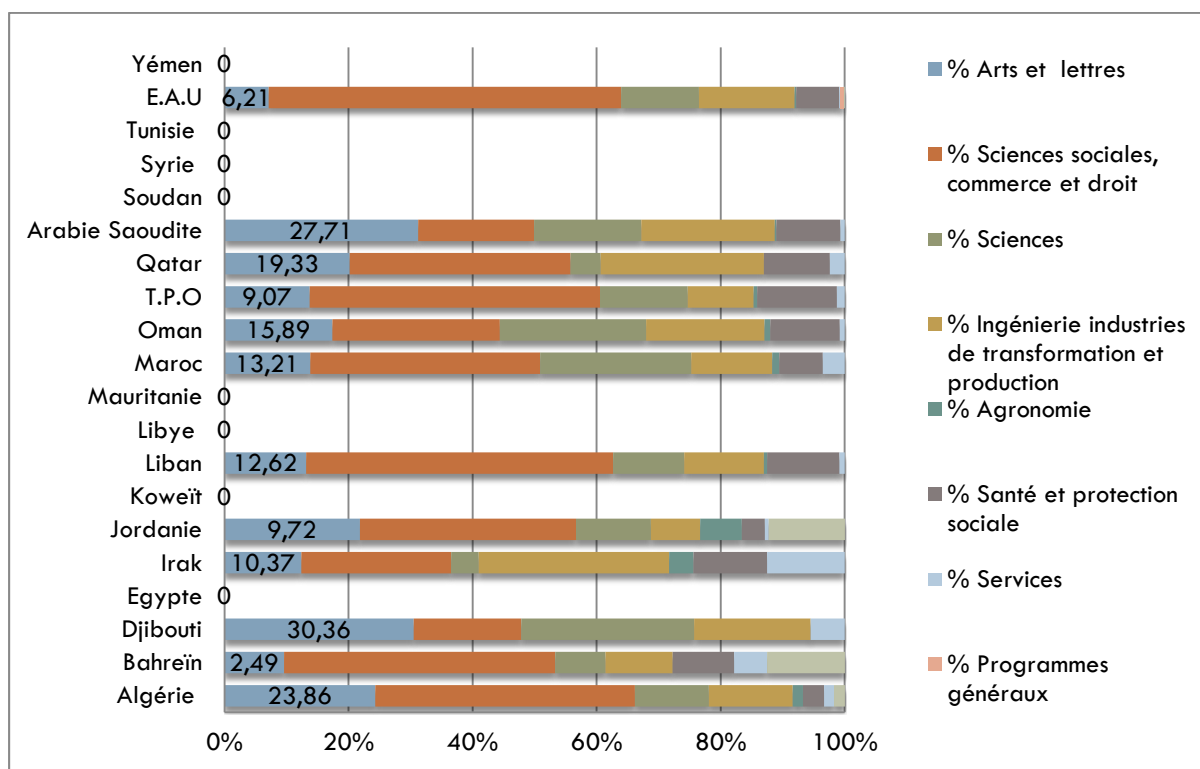
2.1. La place des filières artistiques dans l'enseignement supérieur arabe

Comme il a été signalé plus haut, le choix de la formation dans le cadre de l'enseignement supérieur fait office d'une projection de carrière. Dans ces circonstances, pour mesurer l'envergure des filières artistiques par rapport aux autres domaines, nous nous appuyons en premier lieu sur une comparaison entre les taux des répartitions des étudiants selon les filières d'enseignement.

¹⁰¹⁷ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 188.

De cette manière, le graphique suivant établi à partir des données statistiques récoltées par l'UNESCO¹⁰¹⁸ (Annexe 19, p. XXXII) nous permet de mesurer l'importance des études artistiques par rapport aux choix de formation se présentant devant les étudiants arabes.¹⁰¹⁹

Graphique 17 : Portion de l'enseignement artistique par rapport aux autres filières de l'enseignement supérieur



Ainsi, le choix relatif aux domaines artistiques se présente de manière divergente selon les pays. De ce fait, Djibouti et l'Arabie Saoudite enregistrent les taux les plus élevés de la région, où plus de 30 % des étudiants sont inscrits en lettres et arts, contrairement à des États comme le Qatar, la Palestine, le Bahreïn ou encore les Émirats Arabes Unis où le taux d'intégration dans cette branche est inférieur à 10 %.

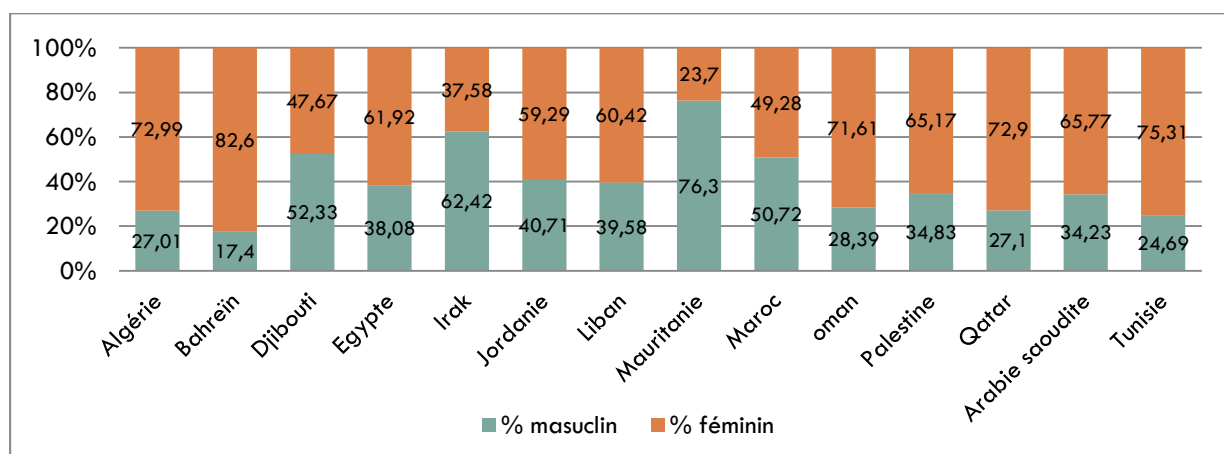
¹⁰¹⁸ ISU, *Rapports, Education, Tableau 15: Effectifs scolaires par domaine d'étude de l'enseignement supérieur*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx>, consulté le 5 janvier 2013.

¹⁰¹⁹ il est important de noter que les taux indiqués dans ce schéma ainsi que dans le tableau cité en annexe ne concernent pas une année scolaire en particulier. De cette manière, les données relatives à chaque pays correspondent à l'année la plus proche désignée dans les nomenclatures statistiques de l'UNESCO.

En ce qui concerne la comparaison avec les autres domaines d'enseignement, les arts et les lettres sont parmi les filières les plus prisées. Puisqu'elles se placent en deuxième position, après les sciences humaines et sociales qui représentent la spécialité académique la plus attrayante pour les étudiants arabes.

Néanmoins, il est important de souligner que d'une manière globale, c'est les femmes qui choisissent le plus ce domaine d'étude comme nous le démontre le graphique suivant.

Graphique 18 : Taux d'intégration des filières artistiques et littéraires selon le genre¹⁰²⁰



Ce graphique dévoile que les domaines artistiques sont plus choisis par les femmes dans la majorité des pays arabes. Dans certains cas, le nombre d'étudiantes en arts et lettres est sept à huit fois supérieur à celui des étudiants (Bahreïn, Tunisie et Algérie). Néanmoins, nous retrouvons une situation inverse en Irak et en Mauritanie et une certaine parité entre les deux sexes au Maroc et à Djibouti.

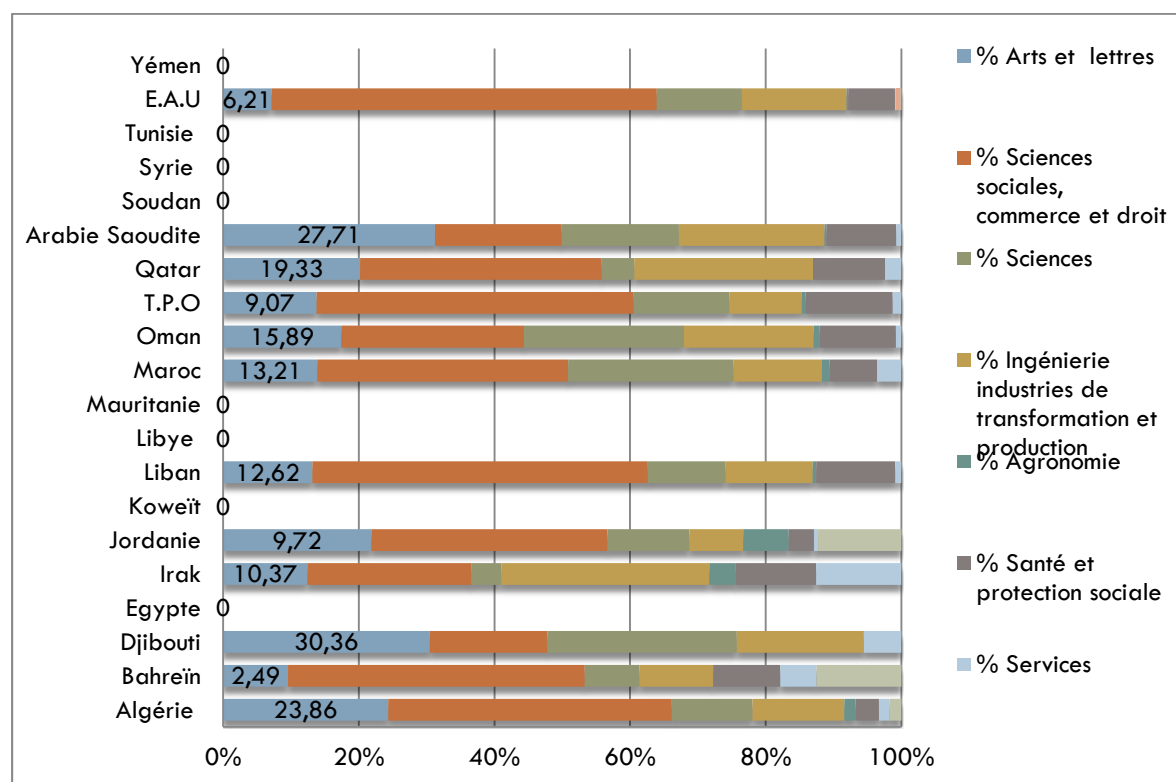
En outre, comment peut-on interpréter ces données ? Les étudiants arabes se dirigent-ils vers les filières artistiques par choix, prennent-ils leurs décisions de formation en fonction de la

¹⁰²⁰ISU, *Rapports, Education, Tableau 15: Effectifs scolaires par domaine d'étude de l'enseignement supérieur, op. cit*

situation du marché du travail ? Enfin, les taux féminins élevés signifient-ils que les femmes prennent plus de risques dans leur choix, ou bien que ces dernières se dirigent-elles vers ces filières simplement pour éviter les filières techniques et scientifiques ?

Il est important de noter qu'à ce stade (les effectifs des filières), il est difficile de savoir si le choix des étudiants se porte vers une formation professionnalisante ou non. Car durant le cursus universitaire on retrouve une importante part de réorientation ou dans certains cas d'abandon. Ainsi, l'intégration de l'enseignement supérieur lors des premières années qui suivent l'inscription ne dévoile pas forcément un choix ou un objectif professionnel particulier. Par conséquent, l'effectif scolaire de cette discipline exprime seulement l'importance des arts et des lettres dans le système de l'enseignement supérieur et non en tant que formation aux métiers artistiques ou liés à l'art.

Graphique 19 : Part des diplômés en arts et lettres par rapport aux autres filières de l'enseignement supérieur en 2011



Par conséquent, les taux représentés dans le schéma ci-dessus¹⁰²¹ sont plus révélateurs par rapport aux éventuelles décisions professionnelles des étudiants dans les branches artistiques et littéraires.

De cette manière, le pourcentage de diplômés connaît une variation de 3 % à 6 % (Jordanie, Djibouti, Arabie Saoudite, Bahreïn, Maroc et Liban) en comparaison à celui des étudiants inscrits en arts et lettres. Cette majoration est plus importante au Sultanat d'Oman, au Qatar et dans les Territoires Palestiniens puisqu'elle dépasse parfois les 5 %.

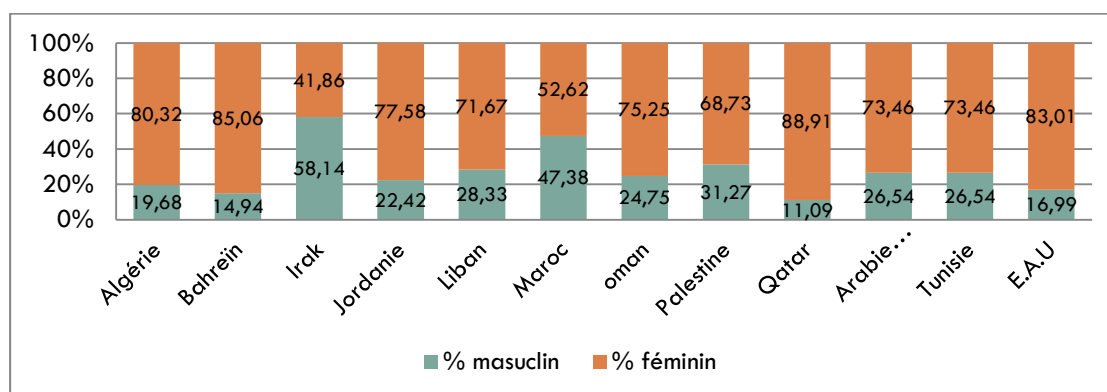
Par ailleurs, dans certains pays on remarque une corrélation négative entre les taux des filières scientifiques et celles littéraires. En effet, si dans les filières scientifiques le taux des diplômés est en adéquation avec celui des étudiants inscrits, on remarque l'effet contraire dans les branches des sciences humaines, mais aussi artistiques, comme c'est le cas en Arabie Saoudite ou en Irak. (Annexe 20, p. XXXIII). Cependant, il n'existe aucune indication chiffrée sur les changements de filières ou l'abandon du cursus pouvant expliciter ce phénomène.

En ce qui concerne la répartition des diplômés par genre, nous remarquons là encore que dans la grande majorité des pays de la région (à l'exception de l'Irak), l'effectif féminin est nettement supérieur. Comme en témoigne le graphique suivant :

Graphique 20 : Répartition des diplômés en Arts et Lettres par genre en 2011¹⁰²²

¹⁰²¹ *Ibid.*

¹⁰²² *Ibidem.*



Comment interpréter ces données en matière de choix professionnels ?

D'abord, même s'il n'existe pas d'études empiriques sur les motivations ni les métiers entrepris par les diplômés après leur formation. Il est néanmoins évident que dans le monde arabe les métiers artistiques ne sont pas valorisés, que ça soit au niveau social ou encore à celui des politiques culturelles arabes.

Dans ce cas, pourquoi se former en art dans un contexte aussi incertain, ou encore quand une carrière artistique n'est pas envisagée ?

Il faut signaler que les pays arabes ne sont pas les seuls à présenter ce genre de contradictions. En effet, plusieurs chercheurs se sont intéressés à cette question pour tenter de justifier le choix des nombreux étudiants intégrant les établissements d'enseignements artistiques.

D'un point de vue économique, les spécialistes tels D.THROSBY et R.TOWSE affirment que les motivations principales d'une personne choisissant une formation en vue d'entamer une carrière artistique ne sont pas essentiellement économiques, puisqu'elles sont souvent sous l'influence de l'image que projettent l'art et la vie d'artiste. Aussi, des recherches menées auprès du marché de l'emploi artistique, mais aussi auprès des diplômés des écoles d'art dans plusieurs pays occidentaux révèlent les points suivants :

- malgré que dans la majorité des cas les recrutements dans les métiers artistiques se basent sur des critères autres que les diplômes obtenus ou la renommée de l'institut ou de l'école choisis.¹⁰²³ La compétitivité du marché de l'emploi dans ce secteur impose de plus en plus une formation de haute qualité, ce qui s'est répercuté sur le nombre des filières d'enseignement artistique, mais aussi sur la croissance des étudiants spécialisés ;¹⁰²⁴
- la dégradation de la situation économique qu'implique la stagnation de plusieurs secteurs artistiques, mais aussi l'augmentation régulière des effectifs dans les filières artistiques rendent très difficile l'embauche systématique des diplômés. Par conséquent, on retrouve deux genres de pratiques permettant aux jeunes artistes fraîchement émoulus des écoles d'art leur permettant de pratiquer une activité culturelle. Premièrement, le travail en *freelance* (libéral) qui est devenu très courant chez les jeunes artistes, qui grâce aux nouvelles technologies arrivent à détourner le cycle culturel en autonomisant l'ensemble de ses étapes. Puis, le cumul d'emploi qui représente une alternative au déficit financier provoqué par un temps de travail sporadique et irrégulier ;¹⁰²⁵
- en ce qui concerne la relation entre la formation artistique et les revenus professionnels. Comme il a été signalé au paravent, dans la majorité des situations le travail artistique n'est pas générateur de revenus importants. La formation quant à elle n'influence pas généralement le niveau de la rémunération, à l'exception de certains métiers liés aux arts du spectacle, dans lesquels les études supérieures dispensent les nouvelles recrues de la période de formation (pas ou très faiblement rémunérées). Aussi, la formation artistique n'a pas une corrélation directe avec les « revenus

¹⁰²³ Il existe toutefois des exceptions en ce qui concerne les arts du spectacle et surtout la danse et la musique classiques où les écoles de ballet et les conservatoires restent un gage de formation d'excellence.

¹⁰²⁴ KARHUEN, P., « The interaction between artist's professional training and the employment in the field of finish theatre », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 20 (1996), n° 2, p. 167.

¹⁰²⁵ MONTGOMERY, S. et ROBINSON, M.D., « What becomes of undergraduate dance majors? », in *Journal of Cultural Economics*, vol. 27 (février 2003), p. 64.

créatifs ». Cependant, elle influence vivement « les revenus non créatifs liés à l'art »¹⁰²⁶ comme l'enseignement, le journalisme, l'expertise¹⁰²⁷ ... etc.

Par conséquent, même si les choix relatifs aux études d'art n'ont pas de motivations financières, certaines formations artistiques peuvent donner accès à d'autres emplois. Ces derniers, ont de plus en plus attiré aux domaines de la nouvelle technologie (infographies, design...), ce qui permet d'élargir les secteurs d'activité et les perspectives d'emploi pour les diplômés.

Enfin, dans plusieurs pays et surtout en Europe, les artistes bénéficient d'un traitement particulier en matière d'indemnisation de chômage, mais aussi en termes d'allocation et de bourses de création diverses ce qui permet d'atténuer l'incertitude qui plane sur l'emploi artistique. En ce qui concerne le monde arabe, les programmes régionaux et internationaux de coopération culturelle sont une source de motivation pour beaucoup d'artistes. Néanmoins, rares sont les créateurs, qui arrivent à vivre uniquement de leurs emplois artistiques.

Pareillement, le manque d'encadrement juridique en ce qui concerne le statut professionnel de l'artiste et le cumul d'emplois représentent deux éléments qui affectent le travail créatif, relégué par conséquent au statut de passe-temps. La seule similitude qu'on puisse retrouver entre les politiques culturelles arabes et européennes (le modèle d'influence) dans ces termes, concerne la gratuité des établissements comme solution pour limiter les frais d'investissement liés aux études supérieures.

¹⁰²⁶ Les revenus liés à l'art sont obtenus d'un travail opérant dans des formes artistiques mais ne dérivent pas d'un travail créatif de base.

¹⁰²⁷ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 187.

2.2. L'enseignement artistique et les établissements de l'enseignement supérieur

Cette présente section se penche sur les structures de l'enseignement supérieur spécialisées dans les différents domaines artistiques. De ce fait, il importe de noter que nous nous focalisons précisément sur les beaux-arts ainsi que les arts appliqués.¹⁰²⁸

A. La structure et la gestion

Il existe plusieurs sortes d'établissements de l'enseignement supérieur dans le monde arabe qui dispensent des formations artistiques de toutes sortes. Néanmoins, les structures diffèrent selon les pays et les régions. De cette manière, le tableau suivant tente de retracer (selon les données de chaque institution ministérielle spécialisée) le nombre d'établissements, leurs structures, ainsi que l'administration ministérielle en charge de leur gestion

Tableau 11 : Établissements supérieurs assurant un enseignement artistique¹⁰²⁹

¹⁰²⁸ En ce qui concerne la littérature, étant donné qu'on retrouve une grande confusion dans cette filière et dans les sections qu'elle intègre (sciences humaines et sociales et langues étrangères), nous avons choisi de l'écarter de notre analyse, car il est difficile de la considérer comme une formation préparant à un métier créatif.

¹⁰²⁹ Les données de ce tableau ont été récoltées en mai 2013 à partir des données fournies par les ministères de l'Enseignement Supérieurs Arabes, puis des universités concernées (sauf pour l'Algérie où les informations concernant l'enseignement supérieur artistique apparaissent dans le site du ministère de la Culture.)

Pays	Nombre d'établissements d'enseignement artistiques		Structure académique				Tutelle ministérielle	
	Publics	Privés	Universitaires			Indépendantes	Enseignement supérieur	Culture
			Faculté ou département	Institut	Section d'un département			
Algérie	11	0	0	0	0	11	0	11
Arabie Saoudite	3	0	2	0	1	0	3	0
Bahreïn	3	1	4	0	0	0	4	0
Égypte	6	4	8	1	0	1	9	1
E.A.U	3	10	8	0	5	0	13	0
Irak	7	0	6	0	1	0	7	0
Jordanie	2	4	4	0	0	2	6	0
Koweït	2	0	0	0	0	2	2	0
Liban	1	17	14	1	3	0	18	0
Maroc	2	5	0	0	0	7	7	0
Oman	1	1	1	0	1	0	2	0
Qatar	0	1	1	0	0	0	1	0
Soudan	1	2	3	0	0	0	3	0
Syrie	7	2	6	1	0	2	7	2
T.P.O	1	0	1	0	0	0	1	0
Tunisie	7	0	0	7	0	0	7	0
Yémen	2	0	1	0	1	0	2	0
Total	59	47	59	10	12	25	92	14

Selon les chiffres indiqués dans ce tableau, la majorité des pays arabes confie la formation artistique aux différentes universités publiques ou privées, qui consacrent des facultés, des départements, ou encore des sections spécialisés dans les branches artistiques. Ce mode opératoire est courant au Moyen-Orient, mais aussi au Soudan.

Aussi, on retrouve une autre disposition dans les principaux pays du Maghreb (Maroc, Tunisie et Algérie), dans la mesure où les établissements artistiques sont fortement influencés par le système académique français qui accorde à l'enseignement artistique supérieur une structure spéciale avec le statut « d'institut ou d'école supérieurs ». Néanmoins, la gestion de ces structures est différente dans chacun des pays cités. Premièrement, en Tunisie les domaines des beaux-arts, de la musique, des arts dramatiques, de l'audiovisuel et du cinéma sont encadrés par les différentes structures universitaires qui hébergent les différents instituts et écoles supérieurs. Ensuite, on retrouve au Maroc des établissements indépendants des universités en se répartissant entre institutions publiques et privées. Enfin, en Algérie, les établissements spécialisés dans l'enseignement artistique sont indépendants comme au Maroc, mais avec quelques divergences. D'abord, tous les instituts supérieurs d'art sont des établissements publics, on peut trouver quelques structures privées, mais ces dernières ne bénéficient d'aucune reconnaissance académique. Ensuite, afin de répondre à la forte demande des étudiants, les autorités algériennes ont procédé à une décentralisation de ces institutions à travers la création d'annexes dans différentes villes.¹⁰³⁰

Il est important de noter aussi que ce genre d'établissements indépendants existe aussi dans d'autres pays comme la Syrie, l'Égypte et le Koweït. Pour ces deux derniers États, le prestige des établissements d'enseignement artistique a pour source l'importance et l'histoire de certains domaines artistiques dans le pays. De cette manière, « l'académie des arts » est considérée comme l'établissement culturel le plus important d'Égypte. Fondé en 1969, il regroupe sept instituts dans différentes spécialités : les arts dramatiques, le conservatoire, le

¹⁰³⁰ Les annexes de l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Alger sont établies dans les villes d'Oran, Constantine, Batna, Azazga et Mostaganem. Quand à celles de l'Institut supérieur de musique elles se trouvent à Batna, Bouira et Oran.

balai, cinéma, la musique arabe, la critique artistique et les arts populaires.¹⁰³¹ Pour sa part, le Koweït a longtemps été le pays le plus ouvert et le plus productif en matière d'art dans la région du Golfe. Par conséquent, on y retrouve deux principales institutions dédiées à l'éducation et à la formation artistique, l'institut des études musicales et l'institut des études dramatiques. Néanmoins, en 2010 les autorités koweïtiennes ont décidé de regrouper ces établissements en une unique structure en s'inspirant du modèle égyptien de l'académie des arts.¹⁰³²

Par ailleurs, en plus de la structure académique de ces établissements, il existe une différence dans l'institution ministérielle en charge de ces différents organismes d'enseignement supérieur. En effet, si dans la majorité des États arabes, l'instruction supérieure des arts est considérée comme un des secteurs de l'enseignement et par conséquent mise sous la tutelle du ministère chargé de l'enseignement supérieur. Quelques autres pays estiment de leur part que les établissements de l'enseignement artistique (dans leur totalité ou quelques-uns d'entre eux) doivent être gérés par le ministère de la Culture.

Dans ces conditions, les autorités algériennes ont décidé de mettre tous les instituts d'art (l'Institut National Supérieur des Beaux-Arts, l'Institut National Supérieur de la Musique et l'Institut Supérieur des Métiers du Spectacle et de l'Audiovisuel) ainsi que l'ensemble des annexes sous la tutelle exclusive du ministère de la Culture.¹⁰³³ En Égypte, l'Académie des arts constitue l'unique établissement mis sous la tutelle du ministère de la Culture¹⁰³⁴ laissant

¹⁰³¹ ĠUMHŪRIYA MIṢR AL-‘ARABIYĀ, WIZĀRAT AL-ṬAQĀFĀĪ (RÉPUBLIQUE ARABE D'ÉGYPTE, MINISTÈRE DE LA CULTURE), *Ākāḍīmiyat al-funūn (Académie des arts)*, http://www.moc.gov.eg/index.php?option=com_content&view=article&id=294:%D8%A3%D9%83%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86&catid=45&Itemid=270&lang=ar, consulté le 5 juin 2013.

¹⁰³² C'est le décret princier N°391 de 2010 qui indiquait l'instauration de cet établissement, cependant plusieurs litiges ont retardé l'application de ce décret et malgré deux décrets ministériels (du ministère de l'Éducation l'Enseignement Supérieur) N° 533/2010 et N° 128/2011 portant sur la constitution du Conseil de secrétaire de l'académie, le rejet du directeur de l'établissement et de ces adjoints de certains articles du décret N°391 a retardé le projet et a conduit à la démission de ce dernier en 2013 comme l'ont annoncé plusieurs journaux du pays.

¹⁰³³ Article 8 du décret N°85-243 du 1^{er} octobre 1985, portant sur le statut type des instituts nationaux de formation supérieure.

¹⁰³⁴ Article 1^{er} de la Loi N° 158 de 1981 portant sur l'organisation de l'Académie des arts.

les autres départements artistiques aux soins du ministère de l'Enseignement supérieur. On retrouve une situation similaire en Syrie, où l'Institut de l'archéologie et des musées ainsi que l'Institut technique des arts appliqués sont les seuls établissements à la charge du ministère de la Culture. Enfin, pour ce qui est du Maroc, malgré que l'ensemble des établissements de l'enseignement artistiques soit géré par le ministère de l'Enseignement supérieur. Ces structures font toutefois l'objet de coopérations interministérielles à deux niveaux. D'un côté, on retrouve une collaboration entre le ministère de l'Enseignement supérieur, celui des finances ainsi que le ministère de la fonction publique en terme administratif. D'un autre, le ministère de l'Enseignement supérieur coopère étroitement avec le ministère de la Culture en matière de pédagogie et d'élaboration des programmes.¹⁰³⁵

Pour finir, il est important de revenir sur l'importance de la collaboration interministérielle dans le développement du secteur de la culture à travers l'enseignement artistique. Aussi, cette dernière ne devrait pas se limiter au domaine pédagogique ou administratif, mais devrait s'étendre également à l'insertion professionnelle, au domaine de la jeunesse et des sports, aux localités territoriales, à l'industrie... En effet, à cette phase, les établissements de l'enseignement artistique sont considérés comme des fabriques de « capital humain et créatif » nécessitant un réinvestissement dans les différents secteurs.

Par conséquent, existe-t-il une relation entre la nature des disciplines dispensées par ces établissements, le manque de coopération interministérielle et l'intégration des diplômés dans le marché du travail ?

B. Enseignement et compétences artistiques

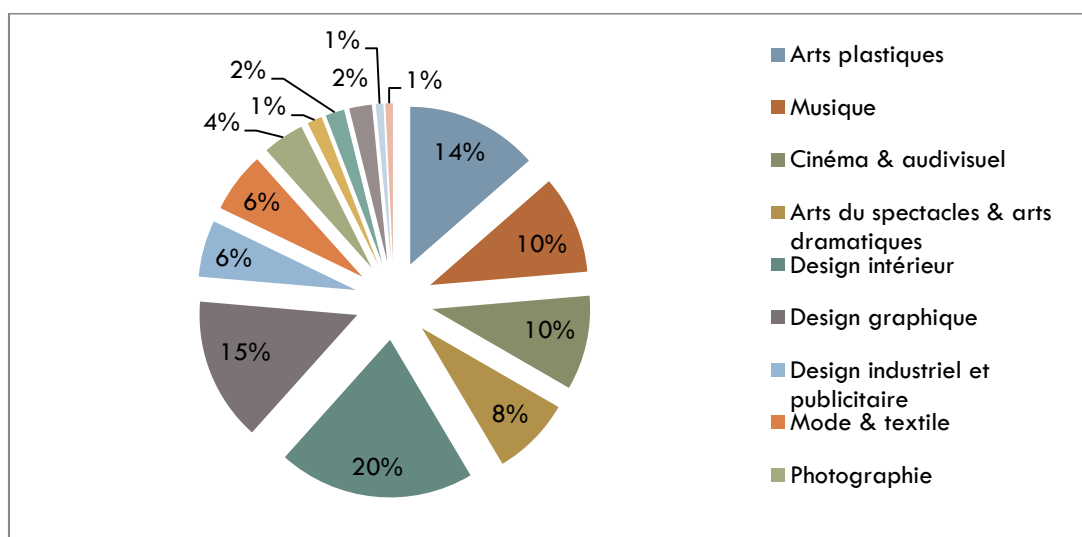
Le tableau établi plus haut indique d'une manière globale l'existence d'au moins 106 institutions d'enseignement supérieur (de toute forme) dispensant des cours d'art ou ayant une forte relation avec le secteur artistique.¹⁰³⁶ Aussi, à travers ces établissements nous avons

¹⁰³⁵ Dahir N° 1-00-199 du 19 mai 2000 portant sur la promulgation de la loi n° 01-00, portant organisation de l'enseignement supérieur.

¹⁰³⁶ Il est important de prendre en considération le fait que ce tableau recense les universités, les instituts et les écoles déclarés par les institutions ministérielles concernées. Aussi, en matière de cursus artistiques, nous nous sommes basés sur les informations fournies par les sites internet des établissements en question. Par conséquent, ces chiffres ne sont pas totalement exhaustifs et peuvent varier, car certains sites électroniques n'apparaissent pas d'une manière complète ou ne fonctionnent pas.

essayé de définir les domaines enseignés en déterminant leur récurrence par rapport au nombre total des organismes d'enseignement dans les pays arabes.

Graphique 21 : Récurrence des disciplines artistiques par rapport aux établissements d'enseignement supérieur en art dans le monde arabe



Ce graphique indique les différentes disciplines artistiques enseignées au niveau supérieur dans les pays arabes. Selon ces données, nous pouvons scinder ces spécialités en deux principaux groupes. D'un côté, les spécialités artistiques créatives et d'un autre, les disciplines liées à l'art comme l'éducation artistique, la critique artistique ainsi que la gestion du patrimoine.¹⁰³⁷

Néanmoins, en plus des disciplines classiques telles, les arts plastiques, la musique, les arts du spectacle et les arts dramatiques ou encore le cinéma et l'audiovisuel on remarque un taux important de spécialités liées aux arts appliqués et aux arts décoratifs. Ces derniers ont pour particularité d'utiliser les nouvelles technologies comme outil de création artistique.

¹⁰³⁷ Il est à noter que les chiffres indiqués dans ce graphique ont été obtenus par une introspection des établissements d'enseignement indiqués par les ministères de l'Enseignement Supérieur et de la Culture.

Parallèlement, les domaines les plus enseignés sont ceux qui se rapportent au design (décoration d'intérieur, création graphique, création de mode et création commerciale). De cette manière, le design d'intérieur représente le secteur le plus attractif, puisqu'il concerne en totalité 52 établissements spécialisés à travers quinze des dix-sept pays arabes exposés plus haut.

Aussi, certains secteurs créatifs comme la création de mode ou encore le design industriel et publicitaire prennent de plus en plus d'envergure auprès des établissements arabes. Ainsi, le design industriel est enseigné comme discipline artistique en Égypte, au Maroc, en Syrie, en Arabie Saoudite et au Liban. Quand au domaine de la mode et du textile il est de plus en plus présent aux Émirats Arabes Unis, au Bahreïn, au Liban, au Qatar, en Arabie Saoudite, en Syrie, au Soudan, en Tunisie et en Égypte.

Enfin, l'Égypte représente le pays qui propose le plus de cursus dans les domaines non créatifs. On y retrouve ainsi trois établissements offrant une formation en gestion et en restauration du patrimoine, sans oublier l'Académie des Arts qui propose une formation en critique d'art.¹⁰³⁸ De leur part, les Territoires Palestiniens, le Yémen, l'Irak et Oman semblent avoir préféré la formation des futurs enseignants en arts. L'Irak par exemple, dispose de trois cursus relatifs à ce genre d'enseignement dans les universités de Mosul, de Kufa et de Babylon.¹⁰³⁹

À la lumière de ces données, l'émergence des différents domaines du design serait-elle simplement un effet de mode ou bien une stratégie adoptée par les autorités publiques pour maximiser les chances d'embauche ?

En réalité, sans études empiriques et statistiques relatives au marché du travail créatif et spécifiquement artistique, il est difficile de confirmer si la multiplication de ces domaines est

¹⁰³⁸ ĠUMHŪRIYA MIṢR AL-‘ARABIYĀi, WIZĀRAT AL-ṬAQĀFAi (RÉPUBLIQUE ARABE D'ÉGYPTE, MINISTÈRE DE LA CULTURE), « Ākāḍīmiyat al-funūn (Académie des arts) », *op. cit.*

¹⁰³⁹ ĠAMĀHĪRIYAT AL-‘IRĀQ, WIZĀRAT AL-ṬĀ‘LĪM AL-‘ĀLĪ WA AL-BAḤṬ AL ‘ILMĪ (RÉPUBLIQUE D'IRAK, MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE), *Al- ġāmi'āt al-ḥukūmiyyat (Les universités publiques)*, <http://www.mohesr.gov.iq/PageViewer.aspx?id=16>, consulté le 5 juin 2013.

issue d'une réflexion économique liée au coût et au bénéfice, ou bien une simple tendance suivie à la fois par les enceintes d'enseignement supérieur et par les étudiants.

Cependant, en regardant de plus près ces nouvelles formations on pourrait détecter une volonté de certaines autorités publiques de se rapprocher des besoins du marché. Premièrement, les cursus liés à la gestion et à la préservation du patrimoine sont particulièrement implantés dans les pays arabes où le patrimoine matériel constitue un élément important du tourisme et donc de l'économie nationale comme en Égypte ou en Tunisie.

On retrouve une situation similaire en ce qui concerne les politiques publiques émiraties, qui proposent de plus en plus des formations liées à la gestion des structures muséales et le patrimoine, ce qui correspond aux aspirations culturelles de l'État, mais également aux nombreux projets implantés dans la fédération (la désignation de Sharjah¹⁰⁴⁰ comme la capitale culturelle du pays et la construction de la ville culturelle à Abu Dhabi)

Aussi, ce genre de retombées concerne également des secteurs plus industrialisés comme celui de la mode et du textile. De cette manière, si nous considérons que l'Égypte et le Soudan font partie des pays qui consacrent le plus de formations à ce domaine, on pourrait alors supposer que c'est une conséquence de l'importance historique de l'industrie du textile et la plantation du coton dans la région. Parallèlement, dans certains autres pays de la région, la multiplication des formations liées au domaine de la mode représente une conséquence directe à l'installation des enseignes étrangères de produits de luxe (Qatar, E.A.U, Liban...).

Toutefois, au-delà de l'effet « tendance » et de l'influence des médias, la mode comme secteur créatif se développe d'une manière importante dans certains pays de la région. De ce fait, aujourd'hui le domaine très fermé des créateurs de mode a intégré plusieurs stylistes libanais qui jouissent d'une notoriété et d'une célébrité mondiales. Les autorités qataries ont quant à elles décidé de lancer dans le marché régional et mondial une enseigne nationale de

¹⁰⁴⁰ AMERICAN UNIVERSITY OF SHARJAH, *College of architecture*, http://www.aus.edu/info/200170/college_of_architecture_art_and_design, consulté le 13 juillet 2013.

produits de luxe.¹⁰⁴¹ De cette manière, les nouveaux cursus pourraient être perçus comme une préparation aux nouvelles demandes et exigences du marché de l'emploi régional.

Enfin, il est important de ne pas négliger le poids des domaines classiques comme : les arts plastiques, le théâtre, le cinéma et la musique qui grâce aux moyens technologiques, produisent des diplômés de plus en plus polyvalents profitant de compétences pouvant servir dans d'autres industries culturelles et créatives ou encore dans des domaines liés à l'art comme l'enseignement, la critique, le journalisme... etc.¹⁰⁴²

Pour clore ce chapitre, les questions de l'éducation sont régulièrement abordées lors des sommets, des rencontres, mais aussi dans les projets de développement nationaux, régionaux et mondiaux, prouvant que la relation entre le processus de développement et l'éducation est devenue un fait irréfutable. Par conséquent, tous les pays du monde et spécialement les pays en développement tentent d'atteindre un maximum d'objectifs se rapportant à ce thème : l'alphabétisme, la scolarisation primaire universelle, la diminution de l'abandon scolaire, l'amélioration de la qualité de l'éducation... etc. De son côté, l'éducation artistique est souvent écartée des programmes et des projets à cause de la prédominance de certains problèmes jugés comme prioritaires.

Parallèlement, ce domaine de l'éducation joue un rôle central dans le cycle culturel, puisqu'il a d'un côté d'importantes répercussions sur les deux extrémités de cette chaîne des valeurs (création et consommation). D'un autre côté, c'est l'élément qui assure la rétroaction du cycle (feedback) et assure ainsi la continuité de son mouvement.

En terme de consommation, les économistes de l'art à travers des études de l'offre et de la demande estiment que l'enseignement artistique est un important moyen pour diminuer l'ambiguïté du marché qui concerne particulièrement les questions de goûts (souvent

¹⁰⁴¹ LE MONDE, *Le qatar va lancer sa propre marque de luxe*, http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/08/26/le-qatar-va-lancer-sa-propre-marque-de-luxe_1751561_3218.html, consulté le 29 janvier 2013.

¹⁰⁴² THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 188.

imprévisibles), mais aussi le risque de la disparition de certains domaines artistiques à public restreint.¹⁰⁴³

Pour ce qui est de la production, l'éducation artistique constitue une sorte de pépinière pour les futurs travailleurs dans le domaine de l'art et de la culture. Ainsi, cette considération est doublement importante dans des régions où les disparités sociales et économiques diminuent l'accessibilité à ce genre de carrières.

Par ailleurs, dans le monde arabe la question de l'enseignement artistique ne bénéficie pas encore de toute l'attention et la reconnaissance nécessaires à son intégration dans le cycle culturel. Aussi, le vide juridique dont souffre le domaine de l'enseignement artistique dans le monde arabe, conduit souvent à son cantonnement dans la catégorie des accessoires ou d'apport « luxueux », ce qui se répercute sur les zones les plus défavorisées où l'enseignement dans sa globalité est assuré d'une manière précaire.

En ce qui concerne la formation des artistes et par conséquent l'enseignement supérieur, les situations sont divergentes d'un pays à un autre. D'abord pour les pays comme l'Algérie, le Maroc, la Tunisie, l'Égypte ou le Koweït, l'administration coloniale a laissé une certaine culture « des écoles d'art » qui a aidé à préserver en quelque sorte leur prestige. Cependant, leur succès engendre un déséquilibre entre les personnes formées et le marché de l'emploi. Dans ces circonstances, plusieurs diplômés se tournent vers d'autres secteurs d'activité et vont parfois jusqu'à abandonner tout travail créatif à cause des nombreux problèmes que connaît le secteur des industries culturelles dans la région.

Néanmoins, on relève des efforts de la part de certains responsables publics qui tentent de diriger la formation artistique afin qu'elle soit en adéquation avec les besoins du marché ou les projets de développement. Ainsi, la volonté affichée par certains pays de la région visant à développer les industries de l'art conduit à la création de certaines sections ou de certains

¹⁰⁴³ *Ibid.* 189.

cursus spécialisés au niveau de l'enseignement supérieur. Cependant, ces industries commencent à peine à émerger et leurs retombées ne sont pas encore maîtrisées.

Par conséquent, l'investissement dans le domaine de la recherche pour accompagner l'ensemble de ces projets et de ces stratégies, mais aussi pour mesurer l'ampleur du marché de l'emploi est l'une des solutions les plus viables.

Chapitre 3 : Le patrimoine culturel

Francesco BANDARIN (l'ancien directeur du centre du patrimoine mondial de l'UNESCO) définit le patrimoine comme

« L'héritage du passé dont nous profitons aujourd'hui que nous transmettons aux générations à venir. »¹⁰⁴⁴

Selon cette interprétation, le patrimoine constituerait un bien qui se transmettrait à travers les générations. Toutefois, une telle description reste très large sur la nature de ce bien qui peut se présenter sous diverses formes.

De ce fait, la protection et la préservation d'un tel héritage nécessitent une définition plus précise. Et c'est ce qui a poussé la communauté internationale, mais aussi scientifique à essayer de mettre en place un cadre qui déterminerait les caractéristiques de ce patrimoine.

Ainsi, la convention internationale sur la protection du patrimoine mise en place par l'UNESCO en 1972 distingue entre le patrimoine naturel et le patrimoine culturel. Elle définit le dernier à travers trois éléments :

« Les monuments : les œuvres d'architecture, de sculpture ou de peinture monumentale, éléments ou structure de caractère archéologique, inscriptions, grottes ou groupe d'éléments, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science.

Les ensembles : groupes de constructions isolées ou réunies, qui, en raison de leur architecture, de leur unité, ou de leur intégration dans le paysage ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire de l'art ou de la science.

Les sites : œuvres de l'homme ou œuvre conjuguée de l'homme et de la nature, ainsi que les zones y compris les sites archéologiques qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire de l'art ou de la science. »¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁴ AGENCE FRANÇAISE DE DÉVELOPPEMENT, *Patrimoine culturel et développement: Paroles d'acteurs*, Paris, AFD, 2007, p. 8.

¹⁰⁴⁵ UNESCO, *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, 1972, p. 2.

De leur part, certains spécialistes déterminent le patrimoine culturel à travers la qualification de sa nature. De cette manière, D. THROSBY différencie entre :¹⁰⁴⁶

- le patrimoine immobilier : il regroupe tous les bâtiments, les monuments, les sites historiques et archéologiques, mais aussi les groupes de construction ;
- le patrimoine mobilier : celui qui concerne les œuvres d'art, les archives, l'artisanat ainsi que tout autre produit transportable avec une forte contenance culturelle ;
- le patrimoine immatériel : les travaux hérités sous forme écrite ou orale, mais aussi les pratiques, les rituels, le langage, les connaissances ou le savoir-faire traditionnel avec une importance culturelle reconnue par les groupes ou les communautés.

Cette dernière définition peut être considérée comme consensuelle, puisqu'on la retrouve dans la majorité des textes nationaux et des accords internationaux régissant ce domaine. Cependant, il est important de noter que le patrimoine n'est pas une notion statique, car sa définition, sa conception ainsi que les éléments qu'il intègre n'ont cessé d'évoluer.

1. Les enjeux de la protection et de la préservation du patrimoine culturel

Sur le plan historique, bien qu'elle soit présente chez l'ensemble des communautés du monde, l'idée de la protection, de la préservation, mais aussi de la valorisation du patrimoine a été renforcée par le concept de « l'État nation », qui a accentué le sentiment d'appartenance à une zone géographique particulière et la valeur (culturelles, sociales, identitaires...) qu'elle comporte.

Dans ces circonstances, le patrimoine culturel pourrait perdre toute son essence à cause de la mondialisation qui représente dans un sens dogmatique la suppression ou la limitation des frontières imposées par l'État nation. Or, de nombreux observateurs comme J.P SINGH estiment que la mondialisation a produit des anxiétés au niveau de l'ensemble des sociétés du monde qui ont peur de voir leurs identités, leurs particularités, leurs valeurs et leurs

¹⁰⁴⁶ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 106.

connaissances se dissoudre dans une uniformisation universelle. Par conséquent, les pouvoirs publics et la communauté internationale essaient de faire face à ces préoccupations identitaires en incluant la question du patrimoine dans tous les programmes nationaux, régionaux ou internationaux, mais aussi en mettant à contribution l'ensemble des acteurs et intervenants de ce domaine.

1.1. La « protection du patrimoine » comme concept

Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale et la disparition des régimes coloniaux, la question du patrimoine était une préoccupation exclusivement occidentale. Puis, l'indépendance des États du Sud a engendré une demande et une nécessité grandissantes concernant la réappropriation, la protection et la promotion du patrimoine national de ces pays. Par conséquent, la notion de « protection du patrimoine » a évolué dans deux climats différents. Premièrement, celui de la communauté et des institutions internationales, qui depuis le départ intégrait la perception des pays les plus puissants. Et celui des pays moins développés dont fait partie le monde arabe.

A. La notion du patrimoine au sein de la communauté internationale

En 1931, le premier Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques a été organisé à Athènes pour débattre de la conservation des sites et monuments archéologique et les œuvres d'art du passé. Cet événement a également engendré un document appelé « la Charte d'Athènes » ou encore « *Carta del Restauro* » (charte de la restauration) qui appelait à établir un cadre légal pour la conservation et la restauration de ce genre de biens. Ainsi, la mise en place d'une telle législation a permis d'un côté aux États d'avoir un regard direct sur les travaux liés au patrimoine. D'un autre côté, elle a aidé l'ensemble des acteurs à identifier les moyens nécessaires pour la restauration et la conservation des différents biens historiques.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁷ ICOMOS, *La Chartes d'Athènes pour la restauration des monuments historiques-1931*, <http://www.icomos.org/fr/chartes-et-normes/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/425-la-charte-dathenes-pour-la-restauration-des-monuments-historiques-1931>, consulté le 24 juin 2013.

Après la Seconde Guerre mondiale, les ravages constatés sur les différents sites et bâtiments historiques ont conduit à une prise de conscience (au niveau des pays occidentaux), qui s'est traduite par la rédaction de la Convention de La Haye de 1954 sur la protection des biens culturels en cas de conflits armés.¹⁰⁴⁸ Ainsi, les objectifs dans ce texte n'étaient pas liés à la conservation, mais à la protection du patrimoine dans une période d'instabilité politique. Conséquemment, il s'agit d'un dispositif juridique sortant du contexte de la régulation, qui de la même manière que le droit de la guerre protège les biens culturels en temps de guerre.

De cette manière, le patrimoine (matériel) était un concept lié à la souveraineté de l'État, par laquelle chaque gouvernement était appelé à protéger son héritage culturel et respecter celui des autres même en temps de guerre. Toutefois, en 1960, alors que les institutions onusiennes jouaient un rôle prééminent auprès des différentes nations, le directeur général de l'UNESCO, Vittorino VERONEZE appelle les gouvernements, les différents acteurs de la société civile ainsi que les individus à apporter leur aide financière ou technique au sauvetage des monuments et sites nubiens menacés de submersion à cause de la construction du barrage d'Assouan sur le Nil. De cette manière, l'interaction des différents acteurs a permis de déplacer 22 sites à travers de 40 missions différentes. Ce premier élan a été suivi d'une seconde campagne internationale en 1966, en conséquence aux graves inondations qu'a connu l'Italie et qui ont endommagé les sites et monuments des villes de Florence et de Venise.¹⁰⁴⁹ Aussi, entre les deux campagnes l'UNESCO s'est dotée d'un nouvel outil juridique permettant d'étendre le patrimoine matériel immobilier aux sites urbains et ruraux portant une signification culturelle ou historique particulière.

Durant la décennie qui a suivi, la préoccupation principale s'est tournée vers le « trafic illicite » qui menaçait le patrimoine du monde entier. À cet effet, la Convention de Paris de

¹⁰⁴⁸ ASSOCIATION MONÉGASQUE POUR LA CONNAISSANCE DES ARTS., *Le patrimoine méditerranéen en question: Sites archéologiques, musées de sites, nouveaux musées*, Monaco, Actes, p. 61.

¹⁰⁴⁹ BENCHAKI, M., « Les patrimoines et l'UNESCO », in *Le patrimoine, oui, mais pour quel patrimoine?*, France, Maison des Cultures du Monde, 2012, p. 31.

1970 visait à mettre en place une série de mesures afin d'interdire l'importation, l'exportation ou le transfert de propriété des biens culturels qui s'effectuerait d'une manière illicite.¹⁰⁵⁰

Cependant, la Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel de 1972 constitue l'outil juridique le plus important en matière de protection du patrimoine. Car, en plus de confirmer la notion du « patrimoine d'humanité », il a permis également aux États d'élargir le champ d'intervention institutionnelle, distinguant entre le patrimoine nature et culturel.

Trente ans plus tard, les différents abus et pillages qu'ont connus plusieurs épaves et sites sous-marins mais aussi le développement du marché des produits prélevés ont conduit à l'élargissement du champ d'intervention de la protection du patrimoine, avec la Convention de Paris de 2001 sur « la protection du patrimoine subaquatique ». Cependant, cette nouvelle convention n'a pas connu le même enthousiasme comme ces précédentes, puisque plusieurs États y sont restés réticents jusqu'à sa rentrée en vigueur en 2010.¹⁰⁵¹

Enfin, la Convention de 2003 portant sur la « sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » représente un tournant important pour l'ensemble des populations du monde. Puisqu'en plus de l'aspect matériel, le patrimoine couvre à présent le côté intangible de la culture comme les traditions, les langages, les arts du spectacle, les pratiques sociales, les fêtes, les savoir-faire ancestraux... Ainsi, le besoin qu'ont les sociétés de faire reconnaître leur particularité, de la préserver, mais aussi de pouvoir la léguer aux nouvelles générations s'est traduit par une adoption massive de ce dernier outil (ratification de 142 États).

B. Le patrimoine dans la région arabe

¹⁰⁵⁰ Comme outil d'action à cette Convention, l'organisation onusienne a créé en 1980 un Comité intergouvernemental visant à promouvoir les biens culturels dans leurs pays d'origine, ou encore à encourager leur restitution en cas d'appropriation illicite. Puis en 1995, l'UNESCO en collaboration avec l'Institut International pour l'Unification du Droit Privé (UNIDROIT) ont mis en place la Convention de Rome, qui vise à couvrir le trafic illégal des biens culturels à la fois par le droit international privé et le droit international public.

¹⁰⁵¹ BENCHAKI, M., « Les patrimoines et l'UNESCO », *op. cit.*, p. 34.

À la différence des pays occidentaux, l'évolution de la notion du patrimoine dans les pays en développement a dès le départ intégré une dimension immatérielle se rapportant principalement aux questions d'identité. De cette manière, cet aspect a particulièrement marqué les différentes initiatives régionales visant à préserver le patrimoine national.

Dans le monde arabe, les questions relatives au patrimoine ont été abordées dès la création de la Ligue des États Arabes, à travers l'organisation de sommets régionaux interministériels successifs sur les antiquités et le patrimoine dans les pays arabes. (Annexe 21, p. XXXIV)

Aussi, à côté de ces rencontres, la création de l'ALECSO en 1970 a permis aux États membres d'intensifier leurs travaux tout en s'adaptant aux changements qui s'opéraient au niveau mondial. De ce fait, le travail communautaire en matière de patrimoine se concentrait sur les points suivants :¹⁰⁵²

- La coopération interarabe : qui se traduit principalement par la mise au point d'une stratégie et une feuille de route communes afin de développer le secteur de l'archéologie et du patrimoine. Mais aussi la nécessité de trouver une solution commune visant la protection et la lutte contre le trafic des biens culturels dont sont victimes plusieurs pays de la région.
- La formation dans le domaine du patrimoine et les échanges d'experts et d'expérience : la création d'une institution telle l'union des archéologues arabes est une preuve effective aux efforts menés dans ce sens, pour soutenir ces derniers l'ALECSO coopère avec le Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels (ICCROM) qui se situe à Rome, afin de garantir la formation des spécialistes arabes, mais aussi d'encourager les échanges d'experts entre les deux organismes.

¹⁰⁵² ALECSO, *Al-turāt al-ṭaqāfī al-māddī wa ḡayr al-māddī : 'amal al munazzama' fī maḡāl al-ḥifāz 'alā al-turāt al-ṭaqāfī fī al-waṭan al-'arabī* (Le patrimoine culturel matériel et immatériel : Le travail de l'Organisation dans le domaine de la préservation du patrimoine culturel dans le monde arabe), http://www.alecso.org.tn/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=161&lang=fr, consulté le 2 avril 2013.

- La mise en place d'un cadre légal unifié : le texte en question a été appelé la « loi des antiquités commune » et adoptée en 1981. Il devait être modifié en 2010 lors du 20^e Sommet régional à Doha, mais ce dernier n'a pas eu lieu. De ce fait, cette loi a besoin d'une révision afin d'harmoniser les législations nationales pour mieux protéger le patrimoine et les biens culturels sur le plan régional.
- Intensifier la coopération avec l'UNESCO et spécialement avec le Comité Mondial du Patrimoine : cette dimension a pour objectif de coordonner le travail des États arabes selon le développement des mesures internationales, afin de ne pas rester en retrait par rapport aux autres régions du monde. À cet effet, l'ALECSO a créé un Comité d'experts arabes dans le domaine du patrimoine culturel et naturel (devenu permanent depuis 2007) qui a pour mission de réunir les responsables arabes avant les sommets internationaux afin de prendre des décisions unanimes, spécialement en ce qui concerne le patrimoine palestinien.
- La valorisation et la protection du patrimoine arabe matériel et immatériel au sein des sociétés arabes, mais aussi en dehors de la région : ce travail se traduit par la multiplication de demandes d'inscription de sites arabes à la liste du patrimoine culturel de l'humanité, mais aussi à l'inscription de certaines traditions arabes à la liste du patrimoine immatériel de l'humanité.¹⁰⁵³

Ainsi, ces différents points démontrent l'existence d'une réelle coordination régionale en matière de patrimoine culturel. De cette manière, la volonté de préserver, de protéger et d'entretenir le patrimoine apparaît comme un des rares sujets qui impliquent des décisions arabes communes. Néanmoins, quelles sont les mesures prises au niveau de chaque pays ? À quel point sont-elles divergentes ?

¹⁰⁵³ *Ibid.*

1.2. Les États arabes et la patrimonialisation des biens culturels

Le patrimoine culturel suscite de multiples interrogations, à la fois en matière scientifique et académique. Mais, pourquoi la question du patrimoine fait-elle l'objet d'un si grand intérêt auprès des pouvoirs publics et des politiques culturelles ? Par quel procédé les autorités décident-elles de patrimonialiser¹⁰⁵⁴ un bien culturel particulier ? Et comment procèdent-elles dans leur choix en terme de priorités relatives à la restauration, la protection ou l'entretien ?

Il existe à ce titre plusieurs littératures dans lesquelles se mêlent les études économiques, politiques, sociales et même comportementales visant à comprendre ce processus décisionnel. De notre côté, nous considérons que le patrimoine culturel est à la fois source de capital culturel à cause de sa nature esthétique, et de son fort contenu en capital humain. Par conséquent, dans une analyse liée à la contribution du patrimoine dans le processus de développement, il serait intéressant d'examiner les décisions émises par les autorités arabes à travers une vision à la fois économique (la valeur qu'il génère) et politique (les mécanismes impliqués dans sa gestion).

A. Les politiques publiques et le patrimoine

Nonobstant l'existence d'un groupe minoritaire ultralibéral qui réfute toute intervention publique dans les domaines susceptibles de générer de la valeur économique (dont le patrimoine). Les économistes et les analystes politiques s'accordent dans leur majorité à dire que l'intervention publique dans le domaine du patrimoine constitue un fait avéré, qu'il s'agisse du patrimoine immobilier, mobilier ou encore immatériel. Ainsi, cette position est justifiée par la nature du patrimoine, portant les caractéristiques d'un bien public qui nécessiterait l'intervention de l'État pour assurer sa préservation, son bon usage et la généralisation de son accessibilité.

Certains chercheurs comme A.PEACOCK ou D.THROSBY développent davantage cette idée en attestant que les biens du patrimoine recèlent un capital culturel qui génère une valeur spécifique. En d'autres termes, le patrimoine sous toutes ses formes ne peut être considéré

¹⁰⁵⁴ Les termes patrimonialisation et patrimonialiser, font partie du jargon économique et politique utilisés pour désigner le processus par lequel un bien culturel (matériel ou immatériel) est considéré comme un « patrimoine » à travers une décision nationale (liste du patrimoine national) ou internationale (liste du patrimoine de l'humanité établie par l'UNESCO).

comme n'importe quel autre bien, à cause de la multitude d'attributs (esthétiques, historiques, symboliques, spirituels, sociaux...) qu'il refferme.¹⁰⁵⁵ Par conséquent, même si la question de la patrimonialisation suscite souvent des critiques de la part des responsables et de l'opinion publique¹⁰⁵⁶, elle est néanmoins indispensable pour les politiques culturelles, puisqu'elle permet de :

- développer des réseaux d'attachement collectif ;
- créer de nouveaux modes de valorisation artistique ;
- réhabiliter le milieu urbain, et créer de nouvelles normes liées aux espaces de vie et d'habitation ;
- développer les zones rurales en introduisant des infrastructures, mais en améliorant leur situation économique (emploi, institutions décentralisées...) ;
- introduire ou réintroduire des pratiques culturelles dans la société.¹⁰⁵⁷

Aussi, il est important de souligner que la prise en considération du capital culturel permet aux politiques publiques d'appliquer dans leur gestion et leur évaluation du patrimoine des concepts précis tels l'investissement, la dépréciation ou encore le taux de rendement qui sont largement généralisés dans le domaine du développement durable, dans lequel le « capital naturel » constitue la pierre angulaire de la politique et de l'économie écologique.

De ce fait, si le capital culturel et le capital naturel sont tous les deux reconsidérés dans un contexte de développement, on remarquerait alors que la gestion des ressources naturelles peut largement être assimilée à celle du patrimoine à de multiples égards.

D'abord, en matière d'égalité intergénérationnelle qui suppose une utilisation rationnelle des ressources de manière à assurer leur disponibilité aux générations futures. Ainsi, le patrimoine culturel (en tant que capital matériel et immatériel) est assimilé aux ressources naturelles par

¹⁰⁵⁵ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁵⁶ Les différentes objections ont souvent comme source l'importance des dépenses liées à la restauration, à la préservation, à la valorisation, ... du patrimoine.

¹⁰⁵⁷ LAMY, Y., « La conversion des biens culturels en patrimoine public: Un carrefour de l'histoire, du droit et de l'éthique », in *Le patrimoine, oui, mais pour quel patrimoine?*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2012, p. 163.

rapport à leur transférabilité aux générations futures. Cette notion est parfaitement transposable en terme d'équité immédiate ou présente, qui concerne le droit à l'accès à ce capital pour l'ensemble des membres de la société.

Ensuite, à l'instar de la biodiversité qui constitue un élément d'une extrême importance pour la préservation des espèces et le maintien d'un équilibre naturel. La préservation de la diversité des expressions, des croyances, des savoirs, des savoir-faire ainsi que de toutes les manifestations de groupes est primordiale pour l'équilibre social.

Aussi, en ce qui concerne le principe de précaution dans les choix, on retrouve le même principe d'irréversibilité dans les décisions à la fois pour le capital naturel et culturel. Puisque la disparition d'un site naturel, d'une espèce biologique, d'un monument historique ou encore d'une langue ou d'une expression est parfaitement définitive.¹⁰⁵⁸

Enfin, ces similitudes démontrent l'importance de ces deux sujets dans l'appareil décisionnel de l'État. Néanmoins, les questions relatives au patrimoine sont souvent traitées au niveau des politiques culturelles dans un cadre purement technique. Car manifestement, les séries de choix sur la protection, la rénovation, le financement... etc. transforment les décisions culturelles en décisions politico-économiques nécessitant un cadre légal particulier.

À cet effet, mis à part cinq pays (les Émirats Arabes Unis, le Yémen, Djibouti, le Soudan et les Territoires Palestiniens) les pays arabes se sont dotés d'une législation qui intègre les questions du patrimoine. Cependant, d'un texte à un autre on retrouve de multiples divergences comme il est indiqué dans le tableau suivant.

¹⁰⁵⁸ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 114.

Tableau 12 : Textes juridiques arabes relatifs à la réglementation et à la protection du patrimoine¹⁰⁵⁹

Pays	n°, date et genre du texte juridique	Nomination
Algérie	Loi n° 98-04 du 15/06/1998	Loi sur la protection du patrimoine culturel.
Arabie Saoudite	Décret royal n° 26, du 23/06/1392 hégire (1971)	Règlement sur les antiquités.
Bahreïn	Décret de loi n° 11 de 1995	Loi sur la protection des antiquités.
Égypte	Loi n° 117 de 1983 amendée par la loi n° 12 de 1991	Loi sur la protection des antiquités.
Irak	Loi n° 55 de 2002	Loi sur les antiquités et le patrimoine.
Jordanie	Loi n° 21 de 1988 amendée par la loi n° 23 de 2004	Loi sur les antiquités.
Koweït	Décret princier n° 11 de 1960	Loi sur les antiquités.
Liban	Loi n° 37 de 2008	Loi sur les biens culturels.
Libye	Loi n° 3 de 2002	Loi sur la protection des antiquités, des musées, des villes anciennes et des monuments historiques.
Maroc	Dahir n° 1.80.341 du 05/12/1980 portant sur la promulgation de la loi n° 22.80	Loi sur la conservation des monuments historiques et des sites, des inscriptions des objets d'art et d'antiquité.
Mauritanie	Loi n° 046-2005 du 25/07/2005	Loi sur la protection du patrimoine culturel tangible.
Oman	Décret royal n° 6/80 du 10/02/1980	Loi sur la protection du patrimoine national.
Qatar	Loi n° 2 de 1980	Loi sur les antiquités
Syrie	Décret législatif n° 222 du 26/10/1963, amendée par le décret n° 296 du 02/12/1969 et n° 333 du 23/02/1969, loi n° 7 du 01/01/1974, décret n° 52 10/08/1977 loi n° 1 de 1999	Loi sur les antiquités
Tunisie	Loi n° 35 du 24/02/1994	Loi portant la publication du code de la protection du patrimoine archéologique et historique et les arts traditionnels

Selon ce tableau, l'expression « antiquités » est largement généralisée dans les législations arabes portant sur le patrimoine. De cette manière, l'antiquité est définie dans la majorité des textes arabes comme :

¹⁰⁵⁹ ALECSO, *Qawānīn al-āṭār fī al-dduwal al-'arabiyyā* (Les lois sur les antiquités dans les pays arabes), http://www.alecso.org.tn/index.php?option=com_content&task=view&id=1126&Itemid=923&lang=ar, consulté le 5 juin 2013.

« Un bien mobilier ou immobilier, façonné, construit, produit, dessiné, écrit... par les anciennes générations d'hommes, ayant un rapport avec les arts, la science, les lettres, les mœurs, les croyances ou la vie quotidienne et portant une valeur artistique et/ou historique. »¹⁰⁶⁰

Aussi, si le cadre général de définition est semblable pour un grand nombre de ces pays on retrouve néanmoins certaines démarcations. Par exemple, les lois égyptienne et irakienne y intègrent les restes humains, animaux et végétaux. Oman et la Mauritanie considèrent de leur part, les produits façonnés par la nature (d'une manière conjointe avec l'homme pour la Mauritanie) comme des antiquités. De cette façon, la loi omanaise décrit cette catégorie de la manière suivante ;

« L'antiquité désigne l'endroit où se trouve le bien, mais aussi n'importe quelle surface nécessaire pour mettre une clôture autour du bien, protéger son image ou sa forme, ou encore le préserver de n'importe quelle manière. »¹⁰⁶¹

Par conséquent, l'antiquité est considérée par la majorité des pays arabes comme un bien matériel qui a été façonné par la nature ou par l'homme et qui se transmet à travers les siècles. Ainsi, pour différencier le bien culturel de l'antiquité, chaque législation impose une datation minimum. Par exemple, dans les pays du Golfe, l'âge légal pour ce genre de biens est inférieur à cent ans (40 ans pour le Qatar et le Koweït, 50 ans pour Bahreïn et 60 ans pour Oman). En Égypte et en Libye, le bien en question doit avoir plus de 100 ans pour être considéré comme antiquité. Néanmoins, il doit avoir plus de 200 ans en Irak et en Syrie. Enfin, en Arabie Saoudite, l'objet doit dater de plus de 2000 ans et en Jordanie il doit être produit à une date inférieure à 1750 de notre ère¹⁰⁶².

¹⁰⁶⁰ Bahreïn Art.4, Syrie Art.1, Jordanie Art.2 §.7, Arabie Saoudite Art.5, Irak Art.4 §.7, Oman Art.2 §.3, Qatar Art.1, Koweït Art.3, Libye Art.1 et Égypte Art.1.

¹⁰⁶¹ Sultanat d'Oman, Art.2, §.3 du décret royal n° 6/80 du 10/02/1980, portant sur «la protection du patrimoine national ».

¹⁰⁶² Pour tous ces cas, l'autorité chargée des questions du patrimoine peut considérer un bien plus récent comme antiquité, si elle considère qu'il est porteur d'une valeur artistique et esthétique particulières. Cette désignation se fait principalement par décision ministérielle.

Enfin, toutes les législations désignées dans le tableau précédent concernent principalement le patrimoine matériel (mobilier et immobilier) qu'elles fassent référence aux antiquités ou à tout autre bien culturel. De son côté, l'Algérie, constitue le seul État arabe qui à travers sa législation désigne le patrimoine immatériel ;

« Les biens culturels immatériels se définissent comme une somme de connaissances, de représentations sociales, de savoir, de savoir-faire, de compétences, de techniques, fondés sur la tradition dans les différents domaines du patrimoine culturel représentant les véritables significations de rattachement à l'identité culturelle détenues par une personne ou un groupe de personnes. »¹⁰⁶³

Parallèlement, sur le plan communautaire (régional), les pays membres de l'ALECSO se sont entendus lors de la réunion des ministres arabes de la Culture à Bagdad en 18 981 sur la mise en place d'une législation commune appelée « loi unifiée sur les antiquités »¹⁰⁶⁴. Cependant, cette dernière devait faire l'objet d'une adaptation et d'une correction lors du sommet de Doha de 2010, mais l'annulation de cette rencontre a entraîné la suspension de ce projet.¹⁰⁶⁵

Enfin, l'existence d'un cadre juridique (au niveau national et communautaire) indique l'attention qu'accordent les politiques arabes aux questions du patrimoine, mais aussi la mise en place d'un système de régulation qui permettrait aux autorités de gérer, de protéger, de valoriser leurs biens culturels.

B. La gestion du patrimoine dans les pays arabes

D'une manière générale, l'intervention de l'État au niveau du secteur du patrimoine (matériel ou immatériel) consiste en :¹⁰⁶⁶

- La préservation, ce qui veut dire assurer la durabilité de l'existence du bien ;

¹⁰⁶³ Algérie, loi n° 98-04 du 15/06/1998 portant sur la protection du patrimoine culturel, Chapitre 4, Art.67, JO n°22 du 17/06/1998.

¹⁰⁶⁴ ALECSO, « Al-turāt al-ṭaqāfī al-māddī wa ḡayr al-māddī : 'amal al munazzamaḥ fī maḡāl al-ḥifāz 'alā al-turāt al-ṭaqāfī fī al-waṭan al-'arabī (Le patrimoine culturel matériel et immatériel : Le travail de l'Organisation dans le domaine de la préservation du patrimoine culturel dans le monde arabe) », *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ Malgré plusieurs tentatives nous n'avons pas pu trouver le texte initial de cette loi auprès des institutions spécialisée.

¹⁰⁶⁶ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, *op. cit.*, p. 117.

- La conservation, au-delà de la préservation, elle signifie prendre soin du bien en le maintenant dans de bonnes conditions selon des normes et des standards précis ;
- La rénovation ou la restauration, qui consiste à rendre l'aspect original au bien qui a été endommagé ;
- La réutilisation adaptée, elle concerne principalement les biens immobiliers qui perdent le sens de leur utilisation originale et qui par conséquent doivent être adaptés pour une nouvelle utilisation.

Par conséquent, la gestion des biens du patrimoine engendre généralement des mesures publiques spéciales afin de délimiter les droits et les devoirs à la fois des propriétaires (publics et privés), ainsi que des autorités responsables de la sauvegarde et de l'entretien du patrimoine. Ainsi, les pouvoirs publics arabes opèrent dans les domaines suivants :

1 Les droits et les devoirs qu'impliquent les biens du patrimoine

Dans les législations arabes mentionnées plus haut, le cadre de protection du patrimoine (matériel) est élaboré à travers les points suivants.

D'abord, l'interdiction qui porte sur toute forme de démolition, de dégradation, l'affichage à caractère publicitaire... Mais aussi, la soumission à une autorisation spécifique et l'obligation d'informer les autorités spécialisées pour tout type de travaux, opérations de contrôle, d'étude ou d'appréciation.

Ensuite, l'application de ces dispositions aux alentours du patrimoine (immobilier) en question, ce qui permet de préserver le contexte originel du bien et d'assurer l'homogénéité architecturale du paysage culturel. Enfin, la question des fouilles archéologiques est soumise aux mêmes règles de protection en faisant partie de l'unique compétence de certains organismes habilités (associations archéologiques, universités, expéditions spécialisées et autres laboratoires et centres de recherches).¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁷ Ces organismes sont soumis aussi à la délivrance d'autorisations temporaires spéciales qui sont généralement octroyées par les autorités compétentes.

Cependant, au-delà de ce cadre global analogue à toutes les législations, on retrouve des spécificités dans chaque texte national.

Premièrement, dans les pays indiqués la loi reconnaît la propriété privée d'un bien désigné comme antiquité, mais sous certaines conditions. Ainsi, les lois syrienne, qatarie et bahreïnienne considèrent que

*« Toutes les antiquités immobilières et mobilières sont un bien public. »*¹⁰⁶⁸

Néanmoins, le Bahreïn et le Qatar excluent de cette circonspection les biens non classés. La Syrie de sa part écarte en plus des antiquités non classées, les biens immobiliers dont la propriété privée est prouvée historiquement ou par l'existence d'un document officiel. En Irak, la propriété privée d'un patrimoine immobilier et possible, elle est toutefois interdite pour les biens mobiliers, à l'exception des antiquités se trouvant dans l'enceinte d'un bien immobilier privé ou encore les plans et manuscrits enregistrés auprès des services publics.¹⁰⁶⁹ Enfin, dans ce sens l'article 5 de la loi koweïtienne précise que :

*« Les biens enfouis sous terre sont une propriété publique. Quant à ceux qui se trouvent en dessus du sol, ils peuvent être considérés comme des propriétés privées sauf en cas d'expropriation de l'État. »*¹⁰⁷⁰

Deuxièmement, l'État a le droit pour motif d'intérêt général d'exproprier le propriétaire ou d'acquérir, tout bien mobilier ou immobilier privé qu'il estime en danger, détourné de son usage originel, mal entretenu ou délaissé. Aussi, ce droit que s'accorde les pouvoirs publics est applicable si lors de la classification, le bien s'avère d'une importance historique, archéologique ou artistique pour l'histoire et l'identité du pays. Cependant,

¹⁰⁶⁸ Article 04, de la loi syrienne n°222 du 36/10/1963, et l'article 04 de la loi bahreïnienne n°11 de 1995.

¹⁰⁶⁹ Article 17 de la loi irakienne n°55 de 2002.

¹⁰⁷⁰ Décret princier N°11 de 1960 portant sur la loi des antiquités.

seules les lois algérienne, marocaine, libanaise et mauritanienne mentionnent le droit de préemption de l'État applicable en cas de transfert de propriété.¹⁰⁷¹

Troisièmement, pour ce qui est des fouilles et des trouvailles archéologiques les législations arabes considèrent dans leur totalité que les objets trouvés lors des fouilles archéologiques ont le statut d'un « bien public », et sont par conséquent considérés comme une propriété de l'État¹⁰⁷². Certains pays comme la Tunisie¹⁰⁷³ vont plus loin en intégrant les biens découverts dans les eaux territoriales ou internes de l'État.¹⁰⁷⁴

Enfin, il est à noter que les biens culturels trouvés lors des fouilles archéologiques ne sont en rien comparables avec les trouvailles fortuites, qui doivent faire l'objet d'une déclaration plus ou moins imminente auprès des autorités chargées des affaires du patrimoine ou des antiquités. Dans ce sens, la déclaration d'un bien trouvé fait appel au sens de civisme. Cependant, la différence dans l'application de cette notification représente selon certains spécialistes comme A.LABIDI¹⁰⁷⁵ une importance faiblesse dans les législations arabes. Dans la mesure où certaines législations (Liban, Libye et Mauritanie) n'attachent pas de caractère obligatoire à cette disposition

Dans d'autres cas, le délai de notification n'est pas clairement défini dans plusieurs pays comme l'Algérie, le Maroc, la Tunisie, l'Arabie Saoudite et Oman qui ont recours à des expressions floues telles « immédiatement » ou « dans les plus brefs délais ». Néanmoins, ce délai est estimé à 24 heures pour la Syrie (article. 35), l'Irak (article.19) et l'Égypte

¹⁰⁷¹ Algérie Art. 49, Maroc Art 9, Mauritanie Art. 6, Liban Art. 13.

¹⁰⁷² Il est important de souligner que durant la période coloniale, ce genre de biens était soumis à une règle juridique spécifique qui stipulait que les biens trouvés devaient être partagés à parts égales entre leur découvreur (qui était dans la plupart des cas une personne physique ou morale étrangère) et l'État propriétaire du sol. À titre d'exemple, cette mesure était appliquée au Liban à travers l'arrêté n°166RL du 07/11/1933, et en Libye par la loi n°11 de 1953.

¹⁰⁷³ Article 73 de la loi n°35 du 24/02/1994 portant sur le code de la protection du patrimoine.

¹⁰⁷⁴ LABIDI, A., « Les limites de la protection contre le trafic illicite des biens culturels dans les États sud-méditerranéens », in *Droit et protection du patrimoine culturel dans les pays de la Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 50.

¹⁰⁷⁵ LABIDI, A., « Les limites de la protection contre le trafic illicite des biens culturels dans les États sud-méditerranéens », *op. cit.*

(article.24), de 48 heures pour le Koweït (article.21), 72 heures pour Bahreïn (article. 23) et allant jusqu'à dix jours pour la loi qatarie (article. 23) et jordanienne (article.15).¹⁰⁷⁶

2 Les aides financières et la contribution de l'État

Si la nature du bien patrimonial accorde aux pouvoirs publics le droit exclusif de sa gestion et de sa préservation, il est important de noter que la région arabe bénéficie d'un héritage culturel qui s'est enrichi à travers l'histoire et les civilisations. Par conséquent, la multiplicité et la concentration du patrimoine dans certains pays ont imposé à travers les années la propriété privée de certains biens (surtout immobiliers). Or, ces propriétaires (surtout privés) sont parfois dans l'incapacité d'entretenir ou de préserver ce patrimoine à cause des coûts élevés qu'engendre l'entreprise de travaux de rénovation, de restauration... C'est pour cette raison que les législations arabes prévoient un soutien aux propriétaires privés par les mesures suivantes :

- Les aides et compensations directes : il s'agit principalement du patrimoine (mobilier et immobilier) classé ou enregistré qui oblige automatiquement ses propriétaires à suivre et à respecter les indications et les prescriptions publiques en matière de travaux de restauration, d'entretien et d'exploitation, ce qui peut avoir de lourdes conséquences sur les propriétaires privés. De ce fait, l'intervention des autorités se fait de la manière suivante.

Premièrement, si l'enregistrement ou la classification du bien cause à son propriétaire des dommages avérés, l'État s'engage à verser des indemnités à ce dernier, à condition qu'il fasse une demande dans un délai spécifié par la loi (Bahreïn Art.22, Libye Art.13 et Maroc Art.15).

Ensuite, dans la mesure où le propriétaire d'un bien du patrimoine a pour obligation d'entreprendre tous les travaux indiqués par les autorités.¹⁰⁷⁷ Ce dernier peut solliciter

¹⁰⁷⁶ ALECSO, « Qawānīn al-āṭār fī al-dduwal al-ʿarabiyyā (Les lois sur les antiquités dans les pays arabes) », *op. cit.*

¹⁰⁷⁷ Les lois koweïtienne (Art.12) et égyptienne (Art. 30) stipulent que l'ensemble des travaux liés au patrimoine (public ou privé) sont pris en charge par l'État. Avec une condition pour l'Égypte qui consiste à ce que la détérioration du bien ne soit pas la conséquence d'une quelconque négligence de la part du propriétaire.

une contribution de l'État comme en Tunisie (Art.20), en Algérie (Art.84), en Syrie (Art.22), au Maroc (Art.A7), en Mauritanie (Art.42) et à Oman (Art.17) qui s'élève généralement à 50 % du montant des travaux¹⁰⁷⁸. Dans ce cadre, certains textes précisent les mesures prises par l'État en cas d'incapacité ou de refus de la part du propriétaire.¹⁰⁷⁹ Ainsi, en Syrie et en Irak dans de telles circonstances les autorités publiques entreprennent immédiatement les travaux en considérant les coûts totaux comme une dette contractée par le propriétaire auprès de l'État, ce dernier peut aussi faire preuve de clémence en effaçant partiellement ou entièrement cette dette. Toutefois, en Tunisie et en Mauritanie (Art.43) l'incapacité ou le refus d'entreprendre les travaux engendre le rachat du bien par l'État (droit de préemption) ou encore une expropriation pour motif d'intérêt général.

Aussi, dans la plupart des législations arabes, l'expropriation qui concerne les biens du patrimoine ou encore d'autres biens (immeubles, meubles et terres) alentour entraîne une indemnisation des propriétaires. C'est le cas au Bahreïn (Art. 9), en Syrie (Art.20), en Irak (Art.28), au Koweït (Art.13) et en Égypte (Art.18).¹⁰⁸⁰

Enfin, les fouilles archéologiques effectuées dans des terrains privés entraînent des dédommagements financiers dans deux situations. D'abord, si le propriétaire subit des pertes provoquées par l'interruption de l'exploitation du terrain (Oman Art.25, Maroc, Art.25, Mauritanie Art. 71). Ou si le terrain n'a pas été restitué à son propriétaire dans son état d'origine (Mauritanie Art.71, Koweït Art.26 et Syrie Art.43).

- Les aides indirectes : dans cette situation, les autorités publiques accordent des bénéfices fiscaux aux propriétaires de biens patrimoniaux. C'est le cas de la Tunisie (Art.78) qui accorde le droit aux propriétaires de déduire le montant des travaux

¹⁰⁷⁸ Dans la loi syrienne, la participation financière de l'État est indiquée mais pas précisée, Quant à la loi algérienne, elle précise que les propriétaires peuvent bénéficier d'une aide supplémentaire variant entre 15% et 50% sur les travaux de rénovation, de décoration et de sculpture sur les façades internes et externes des bâtiments.

¹⁰⁷⁹ Syrie (Art.22), Tunisie (Art. 38) et Irak (Art. 11,§ 2).

¹⁰⁸⁰ En Égypte et en Algérie la loi indique un droit à l'indemnisation en cas d'évacuation du bien immobilier pour des travaux, parce que le bâtiment est en danger ou encore parce qu'il représente un danger pour ses habitants. Dans ces situations et pour le cas de l'Algérie, l'État a pour obligation de reloger les occupants d'une manière temporaire ou définitive sous demande du propriétaire (Article 89).

entrepris de l'impôt sur le revenu à condition que la somme totale n'excède pas 50 % du revenu imposable. Ou encore l'Irak (Art.27) et le Liban (Art. 16) qui exonèrent les propriétaires des biens immobiliers enregistrés ou classés de la taxe d'habitation.¹⁰⁸¹

- Les biens du patrimoine à caractère religieux : dans certains pays, ce genre de biens constitue la propriété des autorités religieuses. Ce qui n'exclut pas la participation des autorités chargées du patrimoine dans les travaux de rénovation, de restauration ou d'entretien, comme le précise la loi syrienne (Art.22) et égyptienne (Art.20).
- Les aides aux artisans et commerçants des sites et des villes historiques : dans quelques pays arabes, certains métiers de l'artisanat et du commerce représentent une facette immatérielle intégrée au paysage du patrimoine immobilier et surtout aux villes historiques. C'est pour cette raison que ces États veillent à leur préservation. En Algérie par exemple, les commerçants et les artisans installés dans les sites protégés peuvent bénéficier d'indemnités ou d'un gel de loyer pour les périodes de non-activité, en cas de travaux sur les locaux qu'ils occupent (Art. 90). En Libye, cette même catégorie bénéficie d'une exonération sur la taxe de l'exploitation commerciale des locaux, mais aussi sur celles imposées pour le renouvellement et le retrait des autorisations (Art.21). Aussi, les sociétés et les individus entreprenants ou organisant des activités et des événements culturels (littéraires ou artistiques) au cœur des sites et des villes historiques sont exonérés de l'impôt sur les lieux de divertissement et de loisir (Art.45).¹⁰⁸²

3 Importation des biens mobiliers

Si dans l'ensemble des pays arabes l'exportation des biens du patrimoine (mobilier) par les personnes privées est interdite ou bien extrêmement limitée. L'importation quant à elle n'est traitée que par un nombre limité de textes. L'article 22 de la loi des antiquités koweïtienne aborde seulement le devoir de l'importateur d'informer les autorités de l'objet importé et de l'interdiction de commercer avec ce genre de produits. De leur part,

¹⁰⁸¹ Pour le Liban, la loi précise que le bien ne doit pas être exploité à des fins commerciales ou lucratives.

¹⁰⁸² ALECSO, « Qawānīn al-āṭār fī al-dduwal al-‘arabiyya’ (Les lois sur les antiquités dans les pays arabes) », *op. cit.*

l'Irak (Art.20), le Qatar (Art.29), le Liban (Art.18) ainsi que la Mauritanie (Art.89) sont plus précis en ce qui concerne l'importation illégale, impliquant la confiscation de ce genre de bien et sa restitution au pays d'origine.¹⁰⁸³ Le Liban indique aussi les modalités et les conditions de la restitution du bien ou de l'antiquité à son pays d'origine. Pour finir, la Mauritanie (Art.90) est le seul pays arabe qui interdit l'importation des biens du patrimoine en provenance d'un pays occupé par des forces étrangères.

4 Les peines et sanctions

En cas de violation des lois précédemment citées, les législations arabes dans leur ensemble prévoient des sanctions sous forme d'amendes, d'emprisonnement ou encore les deux. Ceci dépend du pays, mais aussi de la nature et de l'ampleur du délit commis. Il est important de souligner que le trafic des antiquités constitue la violation la plus grave dans l'ensemble de la région. Ainsi, les peines encourues peuvent faire preuve d'une extrême intransigeance. Par exemple, la loi égyptienne prévoit une peine de travaux forcés et une amende supérieure à 5000 livres égyptiens pour toute personne qui tente ou qui contribue à faire sortir des antiquités en dehors des frontières de l'État¹⁰⁸⁴.

La loi irakienne pour sa part, se montre encore plus sévère en stipulant dans l'article 41 de la loi des antiquités et du patrimoine :

« Est condamné à mort, tout individu ayant sorti ou ayant l'intention de faire sortir, d'une manière délibérée, un bien archéologique des frontières irakiennes. »¹⁰⁸⁵

Pour finir, ce cadre juridique présent dans la grande majorité des législations arabe indique la présence des autorités publiques et des politiques culturelles à tous les niveaux de la gestion du patrimoine matériel. Néanmoins, même si le patrimoine intangible n'apparaît pas à travers ces lois, il est important de souligner que le développement juridique qu'ont connu les pays

¹⁰⁸³ Cette mesure repose sur le principe de réciprocité.

¹⁰⁸⁴ Article 41 de la loi N°117 de 1983, amendée par la loi n° 12 de 1991 sur les antiquités

¹⁰⁸⁵ Loi n°55 de 2002 sur les antiquités et le patrimoine.

arabes par rapport aux droits d'auteur et à son intégration de la notion du « folklore » a permis de couvrir cette partie du patrimoine, mais dans une autre législation.¹⁰⁸⁶

Ainsi, dans la région arabe la question de patrimoine représente un des enjeux majeurs de la politique publique à cause du lien étroit qu'il entretient avec la notion d'identité. Cependant, ceci implique souvent son dénuement de tout sens esthétique, artistique ou social, ce qui impose une série de questions sur relation entre le patrimoine et le processus de développement :

Quelles sont les caractéristiques du patrimoine dans le monde arabe ? Quel est son potentiel et quelles sont ses limites ? Comment peut-il être intégré dans le processus de développement régional ou national ?

2. Le patrimoine arabe et le développement culturel

Plusieurs recherches menées d'une manière indépendante comme celle de D.J. TIMOTHY et F.D. DAHER, ou sous la direction des grandes institutions internationales comme l'UNESCO ou la Banque Mondiale démontrent que le monde arabe dispose d'un important potentiel patrimonial, grâce à sa position géographique, à son héritage historique, au passage de multiples civilisations, à la nature commerçante et marchande de ses villes et de ses routes, à la diversité naturelle dont elle jouit... etc. Cependant, malgré tous ces aspects, mais aussi malgré les objectifs annoncés par les politiques culturelles des gouvernements arabes, la question du patrimoine reste problématique.

2.1. Les caractéristiques du patrimoine dans le monde arabe

Comme il a été noté plus haut, la région arabe a connu un enrichissement particulier par rapport aux biens patrimoniaux matériels et immatériels. Aujourd'hui encore, l'abondance et la multiplicité de ce genre de ressources constituent un atout majeur pour les politiques

¹⁰⁸⁶ MAHMOUD LOTFI, M.H., « Al- turāt al- ša'bī, dawru al-tasgīl wa qawā'id al-bayānāt fī ḥimāyatihi: lamaḥī qānūniyāī (Patrimoine populaire, le rôle de l'enregistrement et des bases de données dans sa protection: Aperçu juridique) », le Caire, ALECSO, 2005, p. 7.

culturelles arabes, qui pour de multiples objectifs (économiques, culturels ou identitaires) s'intéressent particulièrement à la question du patrimoine.

De ce fait, il existe plusieurs éléments communs ou propres à chaque État qui contribuent à la singularité du patrimoine arabe, où s'entremêle l'aspect tangible et intangible de cet héritage.

A. Le patrimoine archéologique et religieux

Les sites archéologiques et religieux représentent un des aspects les plus importants du patrimoine matériel, mais aussi immatériel du monde arabe. De cette manière, l'archéologie de la région ne se limite pas aux pyramides d'Égypte, puisqu'on y retrouve de nombreux vestiges issus de multiples civilisations.

Conséquemment, plusieurs villes arabes ont un paysage patrimonial riche et multiple où se côtoient des sites historiques et archéologiques hérités d'époques anciennes (gréco-romains, phéniciens, perses, pharaonique, nubiens...), des monuments architecturaux de style islamique, arabo-andalous ou ottoman ainsi que des bâtiments coloniaux.

Néanmoins, même si cette juxtaposition d'un patrimoine composite exprime une diversité indéniable, elle peut être aussi une source de confusion dans la reconnaissance et parfois même dans les stratégies de gestion du patrimoine.

En effet, l'histoire démontre que l'installation d'une nouvelle civilisation engendre d'une manière quasi systématique l'élimination instantanée ou progressive des traces physiques de celles qui l'ont précédée. Par conséquent, dans bien des cas, l'existence d'un site archéologique particulier peut aussi contenir des biens patrimoniaux et parfois des sites entiers datant d'époques antérieures comme il a été démontré par plusieurs expéditions et fouilles archéologiques entreprises dans la région.¹⁰⁸⁷

Parallèlement, la complexité de ce sujet ne concerne pas uniquement les archéologues, les chercheurs et autres spécialistes. Elle représente aussi le cœur des décisions publiques dès lors

¹⁰⁸⁷ TIMOTHY, D. et DAHER, R., « Heritage and tourism in Southwest Asia and North Africa », in *Cultural heritage and tourism in developing world*, New York, Routledge, 2009, p. 153.

qu'elle implique un choix économique (les dépenses liées aux nouvelles fouilles), mais aussi politico-idéologique (l'aspect historique et identitaire que les autorités cherchent à mettre en avant). Ce dernier point est directement lié à l'irréversibilité des décisions, étant donné qu'il est clair que la dégradation ou la destruction d'un bien patrimonial (mobilier ou immobilier) n'est jamais provoquée d'une manière délibérée. Toutefois, l'abandon, le manque d'entretien et la non-protection d'un bien pour des raisons qui se rapportent à sa symbolique historique, religieuse ou identitaire conduisent à sa disparition définitive.¹⁰⁸⁸

Par ailleurs, le patrimoine religieux constitue un sujet d'une grande importance pour les politiques culturelles comme l'affirment A. PEACOCK et I. REZZO. De la sorte, selon ces deux auteurs, la valeur d'un site religieux est deux fois plus importante lorsque ce dernier renferme un lieu de pèlerinage. De ce fait, au-delà de la valeur spirituelle, identitaire ou économique (due au tourisme religieux), on retrouve dans les sites religieux des repères historiques parfaitement stables qui ancrent sa signification originelle malgré les différentes mutations dues à la modernisation que peut subir son entourage.¹⁰⁸⁹

De cette manière, il est évident que la question du patrimoine religieux représente un enjeu majeur aux yeux des gouvernements arabes. Car d'un côté, 53 % de la population arabe considère le Moyen-Orient comme un lieu « saint », par rapport à l'existence de multiples lieux de culte. Mais aussi, en représentant le berceau des trois religions monothéistes.¹⁰⁹⁰ Sans oublier la multiplicité des lieux de pèlerinage (musulmans, juifs et chrétiens) dans la région.

¹⁰⁸⁸ Ces faits peuvent être soutenus par deux exemples. D'abord, les constructions coloniales qui caractérisaient plusieurs villes arabes et qui soit n'ont pas été entretenues, ou bien encore ont été détruites après l'indépendance au profit de nouveaux styles architecturaux. Ensuite, les vestiges (temples, statues, mausolées,...) qui ont subi plusieurs dommages à cause de leur contradiction avec la symbolique monothéiste de l'ensemble des pays de la région.

¹⁰⁸⁹ PEACOCK, A. et REZZO, I., *The heritage game: economics, policy and practice*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 201.

¹⁰⁹⁰ TIMOTHY, D. et DAHER, R., « Heritage and tourism in Southwest Asia and North Africa », *op. cit.*, p. 150.

À cet effet, la Mecque « *Makkā* » constitue l'un des sites religieux les plus importants au monde par rapport à sa signification spirituelle, mais grâce aussi à l'existence d'un pèlerinage à caractère obligatoire « *ḥaǧǧ* », mais également volontaire « *ʿumra* » dans la religion musulmane. Jérusalem pour sa part, représente un site plus globalisant puisque sa sainteté est reconnue par les trois religions monothéistes.

Cependant, la diversité des religions ainsi que des courants et des cultes a constitué un environnement propice à la multiplicité des lieux saints dans des pays arabes, comme l'Irak (Nadjaf et Karbala) pour les chiites, Djerba et plusieurs sites au Maroc pour les juifs, ainsi que d'autres lieux de pèlerinage chrétiens au Liban et dans d'autres pays du Proche-Orient. Il est important de souligner que ce genre de sites renferme une grande valeur patrimoniale. Car en plus du lieu saint, on y retrouve des monuments religieux (mosquées, églises, synagogues, mausolées, tombaux, grottes...) contenant des biens mobiliers spécifiques, sans oublier les rituels et les rites accompagnant l'acte de pèlerinage qui constituent à leur tour un patrimoine religieux immatériel.

Cependant, ces lieux de culte sont souvent instrumentalisés lors des conflits et des tensions intercommunautaires si nombreux dans la région. À cet effet, l'exemple le plus probant est la ville de Jérusalem, qui à travers ses 250 monuments représente un enjeu à la fois patrimonial, historique et économique pour les trois communautés. Aussi, cet intérêt dépasse l'aspect local, puisque la discorde sur l'appartenance des lieux saints a une portée mondiale et concerne à la fois l'ensemble des musulmans, des chrétiens et des juifs du globe.¹⁰⁹¹

Sur un autre plan, les crises politiques et l'apparition de courants extrémistes entraînent la mise en danger ou même la destruction de certains sites culturels comme les mausolées, les tombeaux des marabouts et des saints, les *zawiyas*... etc.

Pour finir, malgré la diversité et la multiplicité des sites archéologiques et religieux dans la région arabe, ces derniers souffrent d'une extrême fragilité provoquée par les troubles et

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 153.

l'instabilité politiques que subissent plusieurs pays. Parallèlement, afin de limiter les dommages provoqués par ces différentes crises, la société civile ainsi que de nombreux acteurs dans de multiples pays arabes tentent d'établir un travail de fond consistant à sensibiliser la société envers l'importance de ce genre de patrimoine. Cependant, le rôle de l'État reste crucial dans la protection et la préservation des sites archéologiques et religieux, car il est le seul acteur à détenir les moyens de dissuasion de coercition juridique, mais aussi les outils de sensibilisation pédagogique nécessaires à la préservation et à la protection de ce patrimoine matériel.

B. Les groupes autochtones et les villes historiques

Ces deux caractéristiques du patrimoine arabe ont toujours représenté une source de fascination pour les autres cultures, parmi lesquelles on retrouve les courants artistiques et littéraires orientalistes qui se sont abondamment inspirés des modes de vie des populations indigènes et de la disposition particulière des cités et des villes arabes pour construire un imaginaire « exotique » du patrimoine et des populations arabes.

1 Les autochtones et la question des nomades

On ne peut trouver de définition consensuelle du terme « autochtones »¹⁰⁹² que ça soit au niveau des institutions internationales ou à celui des gouvernements. Néanmoins, en conséquence aux différentes menaces qui pèsent sur certains groupes ethniques, considérés comme indigènes (Aborigènes, Amérindiens, Inuits, Massaïs...). Les autorités publiques des États concernés, mais aussi l'ensemble de l'opinion mondiale ont aujourd'hui pleinement conscience de l'enjeu que représente la préservation de ces populations et de leur mode pour la sauvegarde du patrimoine et de l'identité nationaux et mondiaux.

Sur le plan international, les organismes subordonnés aux Nations Unies désignent les groupes autochtones comme :

¹⁰⁹² Il convient de noter que les expressions « autochtone » et « indigène » utilisées dans cette présente recherche sont dénuées de tout sens péjoratif communément utilisé à l'époque coloniale et qui visait à établir une distinction ethnique et raciale.

« Les personnes qui habitaient dans un pays ou occupaient une région géographique à l'époque où des peuples de cultures ou d'origines ethniques différentes sont arrivés. Ces derniers arrivants sont par la suite devenus dominants par le biais de la conquête, de l'occupation, du peuplement ou d'autres moyens. »¹⁰⁹³

Il est à noter cependant que cette dénomination ne constitue aucunement une définition statique. En effet, afin d'éviter toute confusion ou utilisation erronée de l'expression « d'autochtonie », la communauté internationale a décidé d'accompagner cette interprétation d'un cadre d'usage précis qui repose sur les éléments suivants :¹⁰⁹⁴

- l'auto-identification : il est important que la communauté se désigne et s'identifie elle-même comme « autochtone » ou « indigène » avec l'approbation de l'ensemble de la société ;
- un enracinement historique : signifiant que le groupe autochtone doit préexister aux communautés coloniales, ainsi qu'aux différents groupes de peuplement qui se sont installés autour de son environnement de vie ;
- un fort attachement à l'espace et à la nature : en d'autres termes, la communauté autochtone doit avoir une relation particulière avec l'environnement géographique, mais aussi les ressources naturelles qui l'entourent ;
- des systèmes et des valeurs différenciés de ceux de l'ensemble de la société : ça concerne particulièrement les systèmes sociaux, économiques et politiques, mais aussi les croyances¹⁰⁹⁵, la langue et la culture ;
- la minorité dans le nombre : ainsi elle doit constituer un groupe minoritaire par rapport à la communauté dominante ;

¹⁰⁹³ HEUHEU, T.T., KAWHAROU, M. et TUHEIVA, R., « Patrimoine mondial et autochtonie », in *Patrimoine Mondial*, (février 2012), p. 18.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ Ici le terme croyance ne désigne pas forcément la religion, mais plutôt une conviction de l'existence de forces, d'esprits,... considérés mythologiques par les sociétés modernes.

- une volonté de préservation et de perpétuation : en ce qui concerne l'environnement originel de ces groupes, mais aussi le mode de fonctionnement de leur système social et la transmission de leur savoir-faire.

Par ailleurs, la diversité ethnique, religieuse et communautaire dans le monde arabe est un facteur favorable à l'existence de tels groupes autochtones, même si l'histoire de la région (jalonnée de périodes de conquêtes et de colonisations), l'urbanisation rapide, les guerres, les crises... constituent souvent des éléments qui ont étayé un brassage intercommunautaire au sein de ces sociétés. Cependant, on retrouve dans chaque pays des groupes pouvant être qualifiés d'autochtones comme les Nubiens, les Mozabites, les Touaregs, les Bédouins... qui ont réussi à préserver leur mode de vie originel en s'écartant du reste de la communauté.

Aussi, selon les ethnologues et autres spécialistes, les communautés nomades sont les plus connues, les plus représentatives du mode de vie originel des populations de cette région, mais également les plus menacées. Souvent, représentés par les Bédouins arabes¹⁰⁹⁶ et quelque peu par les Touaregs (en Afrique du Nord), ce genre de groupes est aujourd'hui menacé par le sédentarisme, qu'entraîne l'urbanisation rapide de certaines régions. Sans oublier les effets de la modernité et de la mondialisation.

Notons aussi que d'un côté, la question des nomades dans le monde arabe soulève le même dilemme que dans les autres régions du monde, à savoir : doit-on préserver ce mode de vie, en maintenant ces communautés autochtones à la marge de toute modernité ? Et dans ce cas, peuvent-ils être considérés comme des citoyens à part entière, s'ils ne jouissent pas des mêmes droits et devoirs que l'ensemble de la société ?

Ce point reste difficile à résoudre, puisqu'il implique d'une part une opposition des droits identitaires et culturels aux droits de citoyen, découlant tous les deux des droits de l'homme. D'une autre part, dans un monde qui repose sur des moyens de plus en plus

¹⁰⁹⁶ Dans ce cas précis, il s'agit des bédouins nomades autochtones se trouvant dans la péninsule arabique, ainsi que dans certains pays du Moyen Orient (Jordanie, Iraq et Palestine). On peut distinguer ainsi entre les tribus nomades vivant dans ces parties et celles d'Afrique du Nord, appelée « *arab al rahala* » (les nomades arabes) mais qui ne peuvent être considérés comme autochtones puisqu'ils sont historiquement issus de conquêtes ou de groupes de peuplement.

développés et en perpétuelle mutation, comment préserver la culture nomade, qui en général n'engendre que très peu de patrimoines matériels et qui repose entièrement sur un mode oral dans la transmission des traditions et du savoir-faire ?¹⁰⁹⁷

Aujourd'hui, les politiques culturelles de plusieurs pays (et surtout ceux de la péninsule arabique) soutiennent que la préservation de l'identité bédouine et du mode de vie nomade sur lequel reposent leurs sociétés représente une nécessité pour le maintien et la valorisation de l'identité nationale. Or, d'une manière effective, malgré que les différents écrits ethnologiques, historiques ou autres décrivent une grande multiplicité et diversité dans les tribus nomades de la région. Ces recherches ne manquent pas de rappeler toutefois les déplacements interfrontaliers de ces populations.¹⁰⁹⁸ Ce qui ne concorde pas avec la vision globale des pays arabes post indépendants qui se basent sur la notion de l'État nation et tout ce qu'elle implique.

Ensuite, les politiques de développement menées par les pays de cette région en matière d'accès à l'éducation, à la santé, à la technologie, au travail et à la culture semblent contradictoires avec le style de vie nomade de ces groupes. À ce titre, il n'existe aucune précision dans les différents plans locaux ou régionaux sur l'articulation que pourraient entreprendre ces gouvernements afin de trouver un équilibre entre la préservation du nomadisme qui représente un des éléments majeurs du patrimoine de la région, et les différents plans de développement, surtout en matière d'accès à la santé, à l'éducation, à la justice...

Enfin, il est important de distinguer entre les nomades arabes (Bédouins) et les populations touarègues installées en l'Afrique du Nord. Cette différenciation implique plusieurs facteurs : d'abord la situation géographique de ces tribus qui se placent entre l'Afrique du Nord (considérée comme arabe) et l'Afrique noire. Puis, une identité et un

¹⁰⁹⁷ HEUHEU, T.T., KAWHAROU, M. et TUHEIVA, R., « Patrimoine mondial et autochtonie », *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁹⁸ CHENEVIÈRE, A., *Bédouins: Nomades d'Arabie*, Paris, Denoël, 1991, p. 109.

mode social complètement différents de ceux de la communauté dominante.¹⁰⁹⁹ Dans ce sens, si dans la région du *Sahel* et spécifiquement au Mali les révoltes touarègues ont été nombreuses à travers l'histoire. Dans les pays du Maghreb, cette population a toujours vécu dans une discrétion totale, parfois même à l'abri d'importants conflits nationaux comme la guerre d'Algérie. Dans ce dernier pays, la politique de l'État a même été discriminatoire. Puisqu'en 1974, le gouvernement de H.BOUUMEDIENNE a décidé d'imposer la sédentarisation des tribus touarègues, ainsi que l'interdiction du commerce caravanier. Ce qui a affecté en quelque sorte le mode traditionnel de leur vie qui reposait sur une certaine hiérarchie sociale.¹¹⁰⁰ Aujourd'hui, même si en Algérie il existe une tentative visant à intégrer les Touaregs dans le système politique (parlementaire), cette catégorie vit encore d'une manière recluse et n'est représentée que lors des événements culturels et touristiques.

Pour finir, malgré que la protection de ces peuples « autochtones » soit considérée comme un des volets relatifs à la préservation du patrimoine et de l'identité nationale. La question des tribus nomades représente un véritable casse-tête pour les autorités arabes. Premièrement, à cause de la difficulté de leur recensement (dans certains cas, un Touareg peut avoir plusieurs passeports à la fois). Ensuite, la modernité, l'urbanisation, mais aussi les politiques de développement incitent de plus en plus de personnes à choisir une vie sédentaire et à abandonner leur mode de vie ancestral. Enfin de leur côté, les pouvoirs publics arabes n'ont établi aucun plan spécifique visant à protéger le savoir-faire et la culture originelle de ces peuples.

2 Les villes historiques arabes

Les cités et les villes historiques ont la particularité de regrouper tous les aspects du patrimoine (matériel et immatériel). Ceci est justifié par l'existence d'une architecture atypique souvent placée au cœur d'un ensemble regroupant des sites historiques et parfois

¹⁰⁹⁹ Si les nomades arabes parlent la même langue que l'ensemble de la société et vivent sous un système tribal qui reste répandu dans cette région particulière. Les Touaregs sont d'abord considérés comme des amazighs (berbères) ayant très peu côtoyé la culture et la langue arabe. Aussi, leur système social reste très différent de la société dominante, dans la mesure où il s'agit d'un système matriarcal.

¹¹⁰⁰ BERNUS, E., *Les Touaregs*, Paris, Vents de sable, 2002, p. 141.

archéologiques. Cette structure a entraîné à son tour le développement d'un mode de vie spécifique avec des codes, un système socioéconomique et des savoir-faire particuliers pouvant être considéré comme un patrimoine immatériel.

Ainsi, les cités arabes appelées *médinas*, *casbah*, *ksour*... ont fait l'objet d'une grande attention aussi bien de la part des autorités nationales que des institutions internationales spécialisées dans le développement et la préservation du patrimoine. Cet intérêt s'explique d'une part, par le capital culturel qu'elles renferment. Et d'une autre, par leur fort potentiel économique impliquant de multiples secteurs et spécialement celui du tourisme.¹¹⁰¹

Toutefois, l'implantation de ces cités au cœur des grandes villes et capitales arabes peut devenir une source de multiples pressions économiques, sociales, politiques et même naturelles. À cet effet, les responsables publics arabes ainsi que les institutions internationales spécialisées cherchent depuis quelques années à préserver ces espaces en les intégrant dans différents plans et programmes. Cependant, la question qui se pose est la suivante : dans un paysage patrimonial aussi diversifié, pourquoi les autorités arabes favorisent-elles ces cités ?

C'est en parcourant l'histoire des *médinas*, des *casbahs* et des *ksour* qu'il devient aisé de comprendre leur importance en tant que patrimoine arabe. En effet, ces cités ont été construites à l'époque de la conquête arabe ou encore pendant la régence ottomane, avec un style architectural particulier et une structure permettant de distinguer entre les différentes strates sociales tout en abritant simultanément des notables, des commerçants, des artisans et autres travailleurs plus modestes.

Or, durant la période coloniale, ces villes se sont transformées en lieu de retranchement pour la population arabomusulmane (quartiers arabes) en opposition aux autres quartiers habités par les colons et autres catégories. Par conséquent, elles se sont transformées

¹¹⁰¹ TIMOTHY, D.. et DAHER, R., « Heritage and tourism in Southwest Asia and North Africa », *op. cit.*, p. 155.

depuis cette époque en lieux d'habitation des couches sociales les plus défavorisées. Malgré cela, elles ont pu garder un mode de vie et un système économico-social particulier se développant entre autres autour des marchés traditionnels (*souks*) et de différents métiers de l'artisanat.

Ainsi, tout l'intérêt national et international pour ces villes repose particulièrement sur les éléments cités ci-dessus. Car leur structure particulière leur permet d'abriter un fort potentiel patrimonial tangible et intangible où se mêlent pratiques socioéconomiques et esthétiques à travers l'architecture, les monuments religieux, les cafés traditionnels et les bains publics, mais aussi des rituels particuliers à chaque ville comme les compteurs de Damas, les danseurs et les chanteurs de Marrakech... etc. Elles sont par conséquent considérées comme « une représentation physique des identités culturelles et sociales ». ¹¹⁰²

Dans ce sens, plusieurs projets visant à préserver ou à raviver ce genre de villes ont été entrepris. Néanmoins, le programme initié par la Banque Mondiale en 2010, portant sur la réhabilitation des villes historiques les plus importantes de la région, est considéré comme un des plus importants, puisqu'il a été accompagné de plusieurs études et recherches de terrains menées par des groupes d'experts venus de différents horizons et nationalités. *In fine*, ce projet a pour objectif de raviver l'économie de plusieurs pays de la région grâce à l'exploitation de cet attribut patrimonial. ¹¹⁰³

Malgré ces efforts, il est important de souligner que le défi majeur de ce genre de projet réside dans l'extrême difficulté de restaurer ou même de préserver certaines vieilles villes à cause : de leur importante densité démographique, des projets de modernisation et d'urbanisation qui se développent autour d'elles et qui sont entrepris dans la plupart des cas sans dispositions ou mesures relatives à l'harmonie architecturale, sans oublier les différentes crises que subissent certains pays de la région.

¹¹⁰² BIGIO, A. et LICCIARDI, G., *The urban rehabilitation of Medinas: The World Bank experience in the Middle East and North Africa*, USA, The World Bank & Urban Development and Local Government, 2010, p. 2.

¹¹⁰³ *Ibid.*

Par conséquent, si certaines *médinas* et *casbahs* ont pu être préservées, plusieurs autres sites dans la région sont menacés ou même carrément détruits (comme en Syrie).

Ainsi, afin de mettre en exergue l'importance de la survie de ces villes anciennes plusieurs initiatives internationales ont été entreprises. L'une des plus importantes est celle de l'UNESCO qui consiste à classer les *médinas* et *casbahs* afin qu'elles profitent du titre « patrimoine mondial de l'humanité » comme le démontre le tableau ci-dessous :

Tableau 13 : *Médinas* arabes figurant dans la liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO¹¹⁰⁴

Pays	Médinas classées dans la liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO	Total
Algérie	Vallée du M'Zab et la Casbah d'Alger	2
Égypte	Le vieux Caire	1
Liban	Baalbek, Byblos et Tyr	3
Libye	Ghadamès	1
Maroc	Fez, Marrakech, Meknès, Tétouane, Essaouira et El-Jadida	6
Syrie	Damas, Bosra et Alep	3
Tunisie	Tunis, Kairouan et Sousse	3
Yémen	Shibām, Sanaa et Zabid	3

Ainsi, 22 villes historiques dans huit pays arabes sont classées comme patrimoine mondial de l'humanité. Cependant, cette classification est-elle suffisante pour protéger ce genre de sites ?

À côté de ce classement, la Banque Mondiale supervise une approche plus économique qui mesure le degré d'attractivité de ces villes par rapport aux activités, produits et services qui y sont proposés, ainsi que le type de consommateurs qu'on peut y trouver (résidents, voisins, visiteurs nationaux et touristes étrangers). Subséquemment, le croisement des informations et des indicateurs récoltés sert à mettre en lumière les secteurs compatibles au développement économique de ces villes historiques, tout en

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 3.

veillant à préserver leur particularité patrimoniale à travers de grands projets de réhabilitation urbaine visant à développer le secteur du tourisme.¹¹⁰⁵

Enfin, les caractéristiques du patrimoine arabe (sous toutes ses formes) dévoilent les entraves et les difficultés spécifiques à la région, mais aussi le potentiel qu'offre ce patrimoine par rapport au développement national et régional. Toutefois, bien que la contribution de ce dernier à la création et à la croissance de la valeur culturelle soit un fait indiscutable. Les différents projets et recherches liant le patrimoine au processus de développement se cantonnent uniquement sur l'aspect économique, qui consiste à calculer le montant des coûts et des investissements relatifs aux multiples projets de réhabilitation, restauration, entretien... ainsi que les rendements financiers engendrés par une exploitation touristique optimisée.

Par conséquent, la question du patrimoine culturel arabe en tant qu'indicateur de développement n'échappe pas à la notion du « capital culturel » soutenue par les économistes de la culture tel D.THROSBY, qui le considère comme un « actif » avec à la fois des attributs culturels découlant de la valeur historique, esthétique, architecturale, sociale, identitaire, éducative, spirituelle et symbolique qu'il produit¹¹⁰⁶. Mais aussi, une forte implication économique liée d'un côté, aux politiques culturelles adoptées en termes de sauvegarde, de protection, de restauration et de gestion. Et d'un autre à son lien étroit avec le secteur du tourisme.

2.2. L'intégration du patrimoine arabe dans le processus de développement

Le patrimoine est de plus en plus rattaché au processus de développement grâce au concept de « valorisation », que les spécialistes identifient par :

« La préservation et la restauration du patrimoine à des fins économiques ou politiques. »¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁰⁶ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 112.

¹¹⁰⁷ BRIANSO, I., « Valorization of world cultural heritage in time of globalization: Bridge between nations and cultural power », in *International cultural policies and power*, UK, Palgrave Macmillan, 2010, p. 170.

Ainsi, cette définition distingue entre deux sortes d'objectifs. Le premier est financier, et repose principalement sur une jonction entre le secteur touristique et les projets de valorisation du patrimoine. Quant au second, il est représenté par un agenda politique tourné vers une stratégie culturelle utilisant ce concept comme principal levier au développement.

Néanmoins, il est important de noter que les politiques publiques (et culturelles) relatives à la valorisation du patrimoine occidental sont dissemblables des stratégies adoptées par les pays arabes. En effet, l'éventuelle implication des électeurs occidentaux par rapport aux questions culturelles, entraîne une utilisation des projets de valorisation du patrimoine de la part des responsables dans les différents programmes politiques. Or, l'analyse des politiques culturelles arabes a révélé une instrumentation idéologique de la culture. De cette manière, les projets et programmes ayant attrait au patrimoine ne sont pas entrepris pour satisfaire les demandes et les attentes de la population, mais plutôt pour façonner une certaine image de l'État et de son système.¹¹⁰⁸

Toutefois, en dépit de cette différence, les modes opératoires économiques et politiques liés à la valorisation du patrimoine sont identiques pour tous les gouvernements. Dans la mesure où l'on retrouve dans l'ensemble des États du monde un système de classification élaboré par les autorités nationales. Rajoutons à ceci l'existence d'une liste mondiale centralisée mise au point par le Centre du Patrimoine Mondial de l'UNESCO.

A. Les mesures de valorisation du patrimoine arabe

Comme il a été souligné plus haut, il existe deux sortes de classification. La première s'opère au niveau national sous la responsabilité d'une institution particulière¹¹⁰⁹, comme il est stipulé par la plupart des législations arabes portant sur le patrimoine et les antiquités.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁸ Dans certains cas, le patrimoine représente le garant d'une identité nationale ou régionale. Dans d'autres, les projets liés à la protection et à la valorisation du patrimoine s'inscrivent dans la liste des accomplissements des responsables politiques qui visent généralement à obtenir une reconnaissance régionale ou internationale.

¹¹⁰⁹ Il peut s'agir d'une institution ministérielle comme le ministère de la Culture, le ministère de l'Aménagement des territoires et de l'environnement, ... Ou encore d'un organisme spécialisé tel : la Commission du tourisme, la Commission des antiquités, ...etc.

Ainsi, ces listes sont supposées permettre aux autorités publiques de protéger physiquement et juridiquement certains aspects du patrimoine national. Néanmoins, elles sont sujettes à de nombreuses critiques par rapport aux mesures de protection qu'elles engendrent, aux méthodes et aux critères qu'elles utilisent dans leur classification, au manque de transparence dans les choix, à la lourdeur bureaucratique et administrative accompagnant les inscriptions et enfin au manque d'implication de spécialistes qualifiés (architectes, archéologues, historiens... etc.) et des représentants des collectivités locales.¹¹¹¹

Dans ces circonstances, la classification nationale du patrimoine semble insuffisante en tant que mesure visant à valoriser et à protéger le patrimoine national. C'est ce qui explique le recours à la classification mondiale.

De cette manière, on retrouve au total 74 sites arabes (dont 68 culturels, 4 naturels et 2 mixtes)¹¹¹² inscrits dans la liste du « patrimoine mondial de l'humanité », et 155 soumis à une évaluation dans l'objectif d'une classification. En terme de classement, les pays maghrébins (Maroc et Tunisie) sont les plus représentés dans cette liste. Les pays du Golfe sont de leur part, ceux qui ont le moins de sites inscrits. (Annexe 22, p. XXXV)

Mais, quel est l'intérêt de faire figurer ses biens culturels sur la liste du patrimoine mondial ?

Afin de répondre à cette question, les suppositions suivantes peuvent être avancées. D'abord, il s'agirait d'une question de reconnaissance élevée au niveau mondial. En d'autres termes, la figuration dans cette liste confère au bien inscrit un statut particulier qui porte son intérêt au-delà des frontières du pays qui l'abrite. Ensuite, la classification d'un bien en tant que

¹¹¹⁰ ALECSO, « Qawānīn al-āṭār fī al-dduwal al-‘arabiyya’ (Les lois sur les antiquités dans les pays arabes) », *op. cit.*

¹¹¹¹ SID AHMED, S., *La stratégie de prise en charge de patrimoine culturel en Algérie: Etude de cas la loi 98-04*, <http://umc.edu.dz/vf/images/patrimoine/axe3/SID-ARTICLE.pdf>, consulté le 6 juillet 2013.

¹¹¹² UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, *Biens du patrimoine mondial par région*, <http://whc.unesco.org/fr/list/stat#s1>, consulté le 5 mai 2013.

« patrimoine de l'humanité » représente une valeur ajoutée, à la fois sur le plan culturel, mais aussi économique.

Par conséquent, l'intégration de la liste de l'UNESCO représente en quelque sorte la reconnaissance de la valeur mondiale du site, ce qui pourrait aider les pays en question en matière d'attraction des visiteurs et des touristes (surtout dans les pays qui ne bénéficient pas d'un secteur touristique développé), de protection du site, mais aussi de la sollicitation des fonds internationaux pour les travaux de conservation et de restauration¹¹¹³.

Enfin, cette inscription permet également aux États de faire appel au Fonds du patrimoine mondial pour remédier à certains problèmes liés à la gestion ou à la conservation du bien. De ce fait, l'aide proposée par ce Fonds ne se limite pas uniquement au soutien financier, mais peut aussi s'étendre au soutien technique, à l'envoi d'équipement spécifique ou encore à la formation du personnel national chargé de la gestion et de l'entretien du patrimoine.¹¹¹⁴

Toutefois, l'aide financière reste l'une des principales motivations pour les États qui ont des difficultés à gérer ou à entretenir leur patrimoine, que ça soit à cause du nombre élevé des sites ou encore par rapport au manque de moyens financiers pouvant être accordés à ce genre de projet. Dans leur ensemble, les pays arabes ont déposé 2079 requêtes qui ont été approuvées par le Fond du Patrimoine Mondial. Ce qui représente à peu près 12,5 % des demandes mondiales. Quant à la totalité des sommes allouées à la région, elle s'élève à 43 641 734¹¹¹⁵ dollars américains¹¹¹⁶, ce qui représente environ 12 % du montant total qu'a accordé ce fond depuis sa création. (Annexe 23, p. XXXVI).

Cependant, quel est l'impact réel de ces mesures sur le patrimoine arabe ?

¹¹¹³ ASSOCIATION MONÉGASQUE POUR LA CONNAISSANCE DES ARTS., *Le patrimoine méditerranéen en question: Sites archéologiques, musées de sites, nouveaux musées*, op. cit., p. 63.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

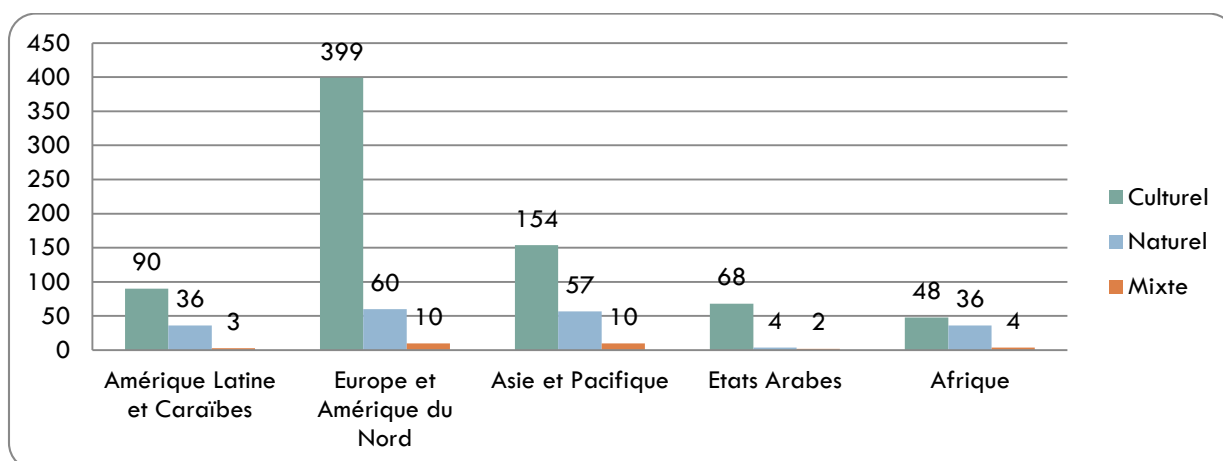
¹¹¹⁵ Le chiffre indiqué ici ne représente pas la somme annuelle destinée aux sites mondiaux, mais l'ensemble des sommes allouées depuis la création du Fond du patrimoine mondial.

¹¹¹⁶ ASSOCIATION MONÉGASQUE POUR LA CONNAISSANCE DES ARTS., *Le patrimoine méditerranéen en question: Sites archéologiques, musées de sites, nouveaux musées*, op. cit., p. 65.

En réalité, l'efficacité de ces deux modes de soutien international est souvent remise en question à cause de plusieurs éléments.

Premièrement, en ce qui concerne la classification des sites, les données fournies par le Centre du patrimoine mondial révèlent que les sites arabes désignés comme « patrimoine de l'humanité » ne représentent que 8 % de l'ensemble des biens enregistrés. Comme le démontrent les schémas suivants :

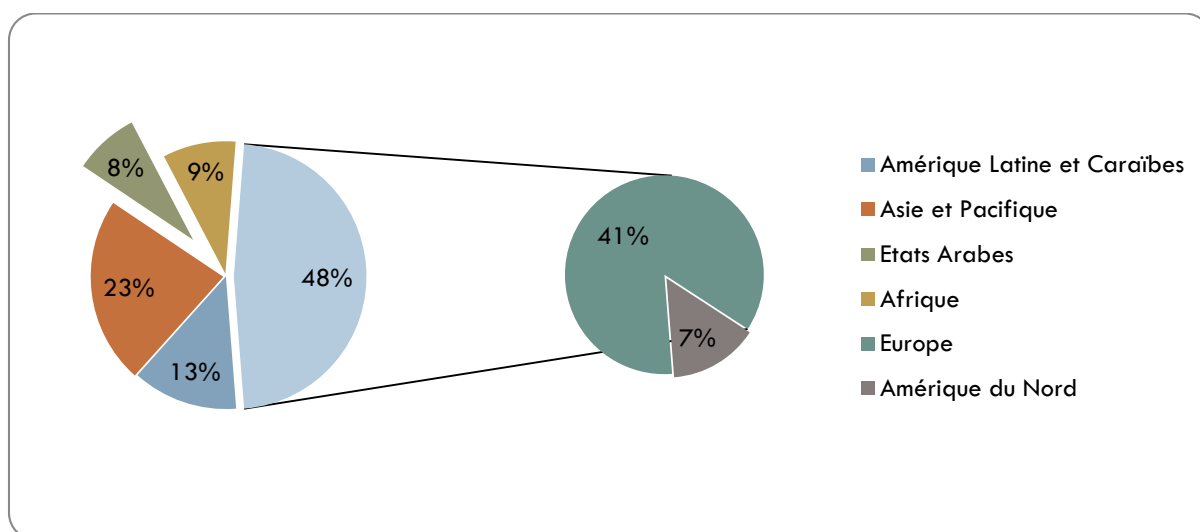
Graphique 22 : Nombres de sites inscrits dans la liste du patrimoine mondial par genre et par région¹¹¹⁷



Graphique 23 : Part des sites enregistrés dans la liste du patrimoine mondial pour chaque région¹¹¹⁸

¹¹¹⁷ UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, « Liste du patrimoine mondial », *op. cit.*

¹¹¹⁸ *Ibid.*



Ainsi, ces deux graphiques démontrent que la région arabe se place en dernière position en ce qui concerne le nombre de sites inscrits auprès de la liste de l'UNESCO. Quant à la plus importante, elle revient aux pays occidentaux et plus spécifiquement à l'Europe.

Cette sous-représentation du patrimoine arabe est d'autant plus saisissante si nous considérons la position de l'Égypte, qui représente indéniablement un des plus importants pays au monde en matière de sites archéologiques et qui ne compte que sept biens enregistrés.

Ainsi, ce déséquilibre a été soulevé à maintes reprises. En effet, suite à de multiples plaintes et critiques, le Comité du Patrimoine Mondial a déclaré en 1994 qu'il avait l'intention de mener une,

*« Stratégie globale pour une liste du patrimoine mondial représentative, équilibrée et crédible. »*¹¹¹⁹

De ce fait, le Comité avait pour nouvel objectif d'élargir la liste au profit des pays en développement qui ne disposent pas de moyens suffisants pour promouvoir leur patrimoine.¹¹²⁰

Toutefois, la problématique qui se pose aujourd'hui au niveau international concerne particulièrement l'impact réel de cette classification sur la protection du patrimoine le plus menacé. À ce stade, nous retenons deux principales constatations. Premièrement, malgré

¹¹¹⁹ CAVALLARO, R., « Patrimoine mondial: les limites d'un système », in *Ulysse*, (janvier 2009), n° 129, p. 45.

¹¹²⁰ Cet élargissement devait aussi concerner les sites mixtes et naturels.

qu'une telle désignation représente une opportunité capitale pour les pays les plus pauvres, le soutien financier octroyé par le Fond du Patrimoine Mondial est néanmoins dérisoire, vu le budget initial de cet organe (il ne dépasse pas les 4 milliards de dollars, 1 % de la contribution des États membres de l'UNESCO)¹¹²¹ et l'ampleur des travaux à entreprendre dans chaque pays. Par conséquent, tout incident ou conflit se produisant au sein de l'organisation onusienne (comme le retrait des États-Unis) se répercute directement sur les projets relatifs à la protection et à la valorisation du patrimoine mondial.

Ensuite, le quatrième article de la convention sur « la protection du patrimoine mondial culturel et naturel » de 1972 indique que l'identification, la protection et la valorisation du patrimoine font partie du rôle exclusif de chaque État¹¹²². Ce qui a pour effet d'accentuer les disparités entre les pays, et notamment ceux du monde arabe.

En effet, à titre d'exemple, les demandes croissantes des États du Golfe pour inscrire leur patrimoine auprès de l'UNESCO ne sont nullement d'ordre financier¹¹²³. Ainsi, les inégalités sont donc perceptibles au niveau des pays les plus pauvres (le Yémen et le Soudan) et à celui des États souffrant d'une manière permanente de divers troubles et instabilité politique.

Enfin, en ce qui concerne la protection du patrimoine mondial, l'UNESCO s'est dotée d'outils juridiques supposés contraindre les États partis à protéger et à préserver leur patrimoine dans les situations les plus critiques et à épargner celui des autres pays en cas de conflits armés¹¹²⁴.

Parallèlement, en tant qu'organisation internationale, l'UNESCO ne dispose d'aucun moyen coercitif lui permettant d'imposer les termes de ces textes juridiques. De ce fait, si dans le cas de la Libye les principaux sites ont pu être préservés lors de l'intervention des forces de l'OTAN en 2011, grâce aux efforts de l'UNESCO qui a communiqué toutes les informations

¹¹²¹ CAVALLARO, R., « Patrimoine mondial: les limites d'un système », *op. cit.*, p. 46.

¹¹²² UNESCO, *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹²³ Selon les données affichées par les Fonds du Patrimoines Mondial, à l'exception du sultanat d'Oman, le nombre de demande de financement en provenance des pays de cette région est extrêmement faible. (Voir annexe 23, p. XXXIV)

¹¹²⁴ UNESCO, *Convention de la Haye sur la protection du patrimoine culturel en cas de conflits armés*, 1954.

nécessaires aux forces de coalition afin d'épargner les lieux historiques et archéologiques.¹¹²⁵ Le patrimoine irakien quant à lui n'a pas échappé à une vaste opération de pillage et de destruction durant l'intervention des forces armées américaines et de leurs alliés en 2003, et ce malgré les multiples avertissements de la communauté internationale ainsi que de plusieurs spécialistes du monde entier (archéologues, historiens, académiciens...). Le résultat de cette impuissance a été dévastateur pour les biens culturels irakiens et a conduit à un « désastre archéologique ».¹¹²⁶

Aujourd'hui encore, les catastrophes naturelles, la négligence de certains pouvoirs publics ou encore les conflits armés mettent en danger plusieurs sites patrimoniaux arabes. De son côté, l'UNESCO a pleinement conscience de la croissance continue du nombre de sites menacés à travers le monde, c'est pour cette raison qu'elle a mis au point une seconde liste qui concerne le « patrimoine en péril » afin d'attirer l'attention sur la gravité de la situation et de débloquer des fonds d'urgence nécessaires au sauvetage de ces biens. Ainsi, ce problème concerne particulièrement des États arabes, puisque les bouleversements constants que connaît la région ont conduit à l'inscription de 12 sites arabes sur cette dernière liste, ce qui représente 27 % du total du patrimoine mondial en péril, comme l'indique le tableau suivant :

Tableau 14 : Sites arabes inscrits dans la liste du patrimoine mondial en péril¹¹²⁷

¹¹²⁵ ARNAUD, B., *Entretien: La protection du patrimoine face aux révolutions*, <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20110509.OBS2675/entretien-la-protection-du-patrimoine-face-aux-revolutions.html>, consulté le 17 juin 2013.

¹¹²⁶ FARCHAKH-BAJJALY, J., « Juste avant la guerre », in *Archéologia*, (février 2003), n° 397, p. 22.

¹¹²⁷ UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, *Liste du patrimoine en péril*, <http://whc.unesco.org/fr/peril/>, consulté le 5 mai 2013.

Pays	Nom des sites menacés	Année d'inscription à la liste du patrimoine mondial en péril
Égypte	<i>Abou Mena</i> (Alexandrie)	2001
Irak	– <i>Qal'at Cherqat</i> (Assour)	2003
	– Ville archéologique de Samarra	2007
Palestine	– Ville de Jérusalem et ses remparts	1982 (proposée par la Jordanie)
	– Lieu de la naissance de Jésus : l'église de la nativité, la route de pèlerinage et Bethléem	2012
Syrie	– Ancienne ville d'Alep	2013
	– Ancienne ville de Bosra	2013
	– Ancienne ville de Damas	2013
	– Crac des chevaliers et <i>Qal'at Salah El-Din</i>	2013
	– Site de Palmyre	2013
	– Villages antiques du nord de la Syrie	2013
Yémen	Ville historique de Zabid	2000

À l'évidence, l'augmentation des sites inscrits dans la liste du patrimoine en péril est principalement liée aux troubles sécuritaires que traversent certains pays.¹¹²⁸

Pour conclure, les listes établies par l'UNESCO représentent un outil important dans la valorisation du patrimoine matériel dans le monde arabe. Toutefois, il s'agit d'un système pouvant être traité comme défaillant à travers plusieurs points :

- malgré les efforts annoncés par l'organisation en matière d'équité et malgré l'augmentation des demandes arabes à travers les listes indicatives, le monde arabe reste sous-représenté par rapport à la liste du patrimoine mondial ;
- la disparité sur le plan économique-social entre les pays de la région a créé des divergences en terme de motivation quant à la classification ;

¹¹²⁸ Le cas de la Syrie est d'autant plus préoccupant, car les images diffusées par les médias montrent la destruction de plusieurs sites (parfois millénaires), mais l'impossibilité d'accès et la situation humanitaire alarmante du pays rendent tout recensement ou intervention (des organisations internationales, ONG, ou individus) inenvisageables.

- les aides financières du Fond du patrimoine sont extrêmement faibles par rapport à l'ampleur des travaux, ce qui explique l'intervention dans la région d'autres structures comme *Euromed Heritage* ;
- la liste et les aides qu'elle engendre ne représentent en aucun cas un moyen de pression servant à faire respecter les conventions relatives à la préservation et la sauvegarde du patrimoine, surtout en période de conflits armés.

Il existe par conséquent une flagrante contradiction entre la nécessité d'une « valorisation du patrimoine » et l'efficacité des techniques et des méthodes employées par cette dernière. La question qui se pose alors est : quels sont les moyens additionnels adoptés ou apportés par les instances internationales ou régionales afin d'intégrer la valorisation du patrimoine dans le processus de développement ?

B. Le patrimoine immatériel, le tourisme et les objectifs du développement

Les spécialistes des politiques culturelles tels J.P SNIGH et I.BRIANSO expliquent l'échec de la valorisation du patrimoine et spécifiquement auprès des pays en développement, par sa non-intégration au processus de développement durable. En d'autres termes, les sites des pays en développement inscrits dans la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO n'arrivent pas à générer des gains de productivité procurant une autonomie institutionnelle partielle. Cette situation est principalement due au fait que ces États n'ont pas réussi à combiner entre leur capital culturel et la vitalité socioéconomique de leurs pays.¹¹²⁹

Parallèlement, si les organismes internationaux tels l'UNESCO ou la Banque Mondiale encouragent les pays en développement (entre autres les pays arabes) à intégrer la valorisation et la réhabilitation du patrimoine dans les différents plans de développement. Il est néanmoins important de noter que d'une part, une grande partie du patrimoine culturel de ces derniers repose traditionnellement sur la transmission orale. D'une autre part, dans la plupart des cas,

¹¹²⁹ BRIANSO, I., « Valorization of world cultural heritage in time of globalization: Bridge between nations and cultural power », *op. cit.*, p. 171.

les sites historiques comme les *médinas*, les *casbahs* ou les *ksour* renferment un fort contenu immatériel indissociable de la valeur globale du site.

Ces circonstances particulières ont conduit l'organisation onusienne à établir en 2003 une nouvelle Convention, portant sur la sauvegarde du patrimoine immatériel. Cette dernière indique aussi dans son article 16, la création d'une liste du « patrimoine culturel immatériel de l'humanité » dans l'objectif ;

« D'assurer une meilleure visibilité du patrimoine culturel immatériel, faire prendre davantage conscience de son importance et favoriser le dialogue dans le respect de la diversité culturelle. »¹¹³⁰

L'article 16 de cette Convention indique également la mise en place d'une liste supplémentaire relative au patrimoine immatériel nécessitant une sauvegarde, pour permettre aux autorités, mais aussi à toutes les instances concernées de prendre les mesures nécessaires à sa protection et de sa pérennisation.¹¹³¹

Ces listes garantissent les mêmes avantages de reconnaissance internationale et de mobilisation de fonds que celles relatives au patrimoine matériel. Cependant, leur action est jugée comme plus efficace puisque d'un côté, le patrimoine intangible ne peut subir une destruction physique, car l'oubli et l'abandon sont les principales causes de sa disparition. Par conséquent, une exposition au niveau international pourrait constituer un important élément de sauvegarde par le biais de l'attention et de la prise de conscience qu'elle suscite. D'un autre côté, de telles opérations de sauvegarde sont financièrement moins onéreuses en comparaison aux différents travaux nécessaires au sauvetage du patrimoine matériel.

Ainsi, selon la définition de l'UNESCO,

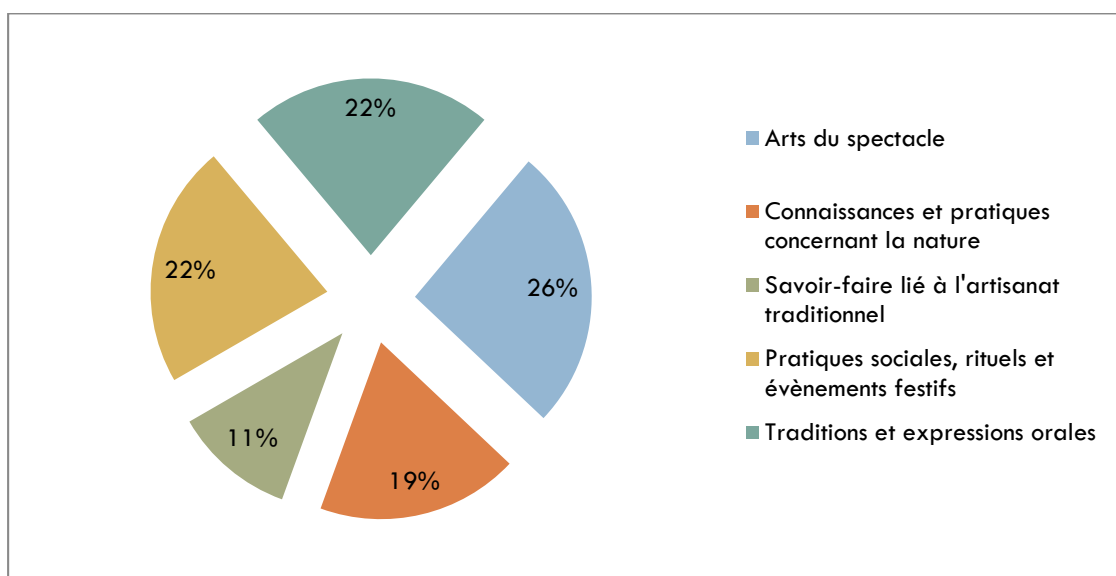
¹¹³⁰ UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 2003, p. 2.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 7.

« La liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité est composée de ces expressions qui démontrent la diversité du patrimoine immatériel et qui font prendre davantage conscience de son importance. »¹¹³²

Néanmoins, il est important de souligner que seul l'État est habilité à faire les démarches nécessaires pour une éventuelle inscription. Ceci implique une reconnaissance préalable des gouvernements du patrimoine en question, avant toute demande au niveau de l'organisation mondiale. Malgré ce fait, entre 2008 et 2009 l'UNESCO a relevé une inscription massive de ces biens intangibles auprès de cette nouvelle liste. Aujourd'hui, 298 expressions, rituels, savoir-faire, pratiques sociales et connaissances sont inscrits comme « patrimoine culturel immatériel de l'humanité ». De leur part, les pays arabes ont réussi à enregistrer 21 biens intangibles, répartis selon leur nature de la manière suivante :

Graphique 24 : Répartition du patrimoine immatériel arabe inscrit selon sa nature¹¹³³



¹¹³² UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, *Liste et registres: Eléments inscrits*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011#tabs>, consulté le 5 mai 2013.

¹¹³³ *Ibid.*

Ainsi, 13 États arabes sont représentés dans la liste de l'UNESCO à travers tous les domaines du patrimoine, en tant que pays ayant inscrit un bien, ou aspirant à le faire (Annexe 24, p. XXXVII). Notons que la représentation arabe est également faible par rapport au total des inscriptions, puisqu'elle ne dépasse pas le 5,4 %. Cependant, si nous répartissons ces intégrations à travers les années, nous remarquerons alors qu'après une nette baisse enregistrée entre 2008 et 2011, le patrimoine culturel immatériel des pays arabes représentait 15 % des inscriptions de l'année 2012.¹¹³⁴

Cette augmentation représente-t-elle un intérêt croissant des gouvernements arabes pour l'aspect intangible de leur patrimoine ?

Il est vrai que si nous prenons en considération la croissance de cette dernière année, ainsi que le nombre de dossiers en cours et ceux en attente, il serait alors évident que les États arabes cherchent de plus en plus à valoriser leur patrimoine immatériel. Toutefois, il est impératif de prendre en considération le nombre limité de pays faisant un réel effort dans ce sens. En effet, les inscriptions et les demandes se concentrent sur un nombre de pays limité (Algérie, Maroc, Égypte, E.A.U et Oman). Aussi, en considérant les stratégies économiques de chacun de ces pays nous remarquons que le tourisme constitue un des secteurs majeurs dans leur économie ou dans les plans de développement.¹¹³⁵ Par conséquent, les objectifs des politiques culturelles attachés au patrimoine immatériel sont dans ce cas purement économiques puisqu'ils se rapportent principalement à un nouveau mode d'exploitation touristique « le tourisme culturel ».

Par ailleurs, si la culture et le tourisme sont deux secteurs distincts par rapport à la stratégie publique, aux institutions et à la législation. Ils sont considérés sur le plan économique comme des domaines parallèles, pouvant avoir des interconnexions qui les rendraient complémentaires, surtout au niveau des « services liés ». Ainsi, l'implantation ou l'existence de sites du patrimoine, de musées, de théâtres, de salles de cinéma... etc. est considérée

¹¹³⁴ UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, «Liste et registres: Eléments inscrits», *op. cit.*

¹¹³⁵ RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, MINISTÈRE DU TOURISME, *Plan quinquennal 2010-2014*, http://www.mta.gov.dz/site_relooke/fr/PlanQuinquennal.php#, consulté le 17 juillet 2013.

comme économiquement bénéfique au domaine de l'hôtellerie, de la restauration... etc. Le contraire est aussi valable, dans le sens où l'existence d'infrastructures touristiques a des effets positifs sur les taux de fréquentation des lieux culturels.

Cependant, les différentes mutations qu'ont connues ces deux secteurs, en plus de l'intégration des notions se rapportant au développement telles : la durabilité, l'équité et la responsabilité ont conduit à une nouvelle conceptualisation du tourisme culturel. Cette vision s'appuie particulièrement sur le patrimoine matériel et immatériel afin de sensibiliser les différents visiteurs issus d'un tourisme de masse ou encore d'un tourisme de niche.¹¹³⁶ De cette manière, le tourisme culturel peut représenter une véritable opportunité pour les États en développement ainsi que les pays les moins avancés. Du fait qu'ils jouissent d'un fort potentiel patrimonial, mais qui ne possèdent pas un encadrement économique solide pouvant soutenir leurs projets de développement.

De leur part, les institutions internationales et régionales cherchent à travers différents projets à développer le tourisme culturel dans les différentes régions du monde. À cet effet, l'UNESCO a signé en 2005 un accord de partenariat avec une entreprise française spécialisée dans le secteur touristique (Jet Tours) mettant en place des circuits touristiques labellisés « patrimoine mondial »¹¹³⁷ pour développer un « tourisme responsable » dans les principales régions du monde¹¹³⁸. Enfin, afin d'atténuer le côté lucratif de cet accord, l'entreprise de voyage reverse une part des revenus issus de cette opération à l'organisation internationale, qui les réinjecte dans différents projets de restauration et d'entretien du patrimoine.

¹¹³⁶ La distinction entre le tourisme de masse et le tourisme de niche est faite généralement par les sociologues et les économistes pour différencier entre une consommation massive et une autre plus sélectives (concernant des groupes privilégiés ou hautement informé). Voir : THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 146.

¹¹³⁷ UNESCO, « Jet Tours et le patrimoine mondial », in *Patrimoine mondial: La lettre*, (janvier 2005), p. 2.

¹¹³⁸ Les circuits « patrimoine mondial » intégrés dans le monde arabe concerne : le Maroc (connaissance du Maroc), la Tunisie (oasis, mosquées et temples), l'Égypte (dynasties égyptiennes) et enfin le Liban, la Syrie et la Jordanie (berceau des civilisations). Il faut noter aussi qu'actuellement avec les troubles qui existent dans la région, seul le circuit marocain est proposé aux touristes.

L'UNESCO de sa part s'engage dans la formation et la sensibilisation des guides touristiques de l'entreprise.¹¹³⁹

L'ALECSO quant à elle, a présenté à l'occasion de la « décennie arabe du développement culturel (2005-2014) » un projet s'intitulant « Le plan régional du tourisme culturel dans le monde arabe ». Ce dernier révèle le potentiel patrimonial de la région et les difficultés technico-structurelles de ses pays. Il fournit aussi une liste de recommandations s'articulant à travers quatre principaux axes :¹¹⁴⁰

- le recensement des sites et monuments culturels ;
- la préparation et la réhabilitation des monuments et sites historiques, culturels et naturels ;
- l'exploitation du patrimoine pluridimensionnel et l'activation des différents sites et monuments ;
- l'investissement et la commercialisation du produit touristique, culturel et naturel.

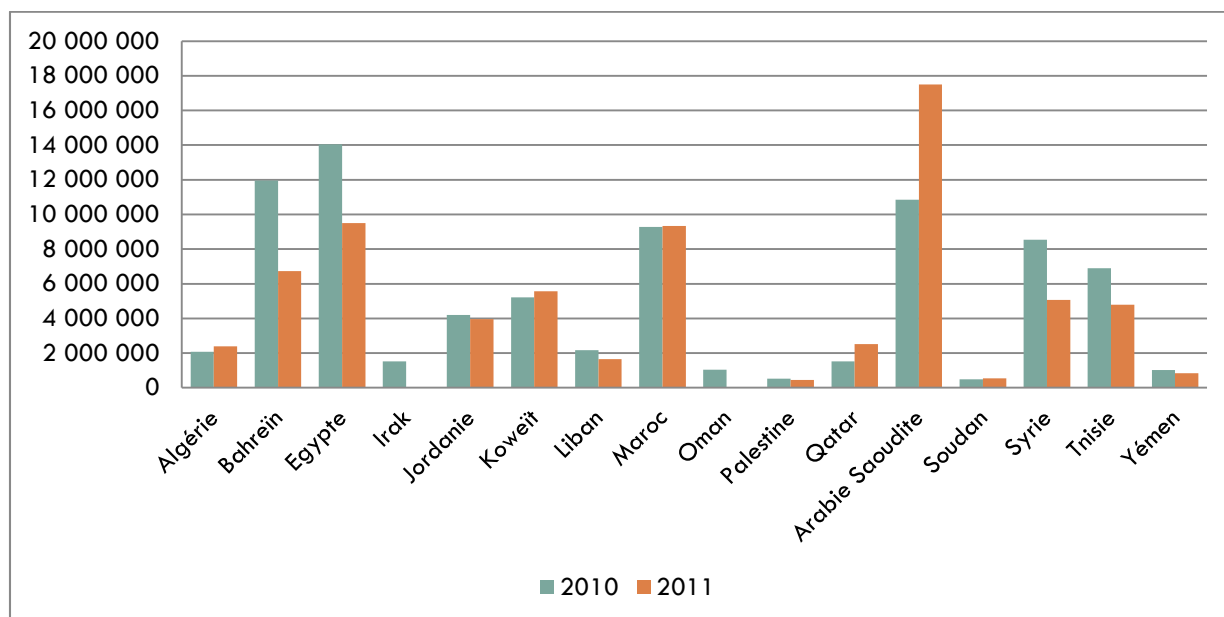
Cependant, les questions d'encadrement financier et humain, ainsi que les mécanismes de fonctionnement et les mesures de suivi restent très flous. Ce qui laisse peu de visibilité quant aux résultats enregistrés depuis la mise en place de ce plan.

D'une manière individuelle, la situation du secteur touristique diffère d'un pays à un autre, ce qui a tendance à créer de grandes disparités entre les flux touristiques annuels de chaque État arabe, comme le démontre le graphique ci-dessous.

¹¹³⁹ CAVALLARO, R., « Patrimoine mondial: les limites d'un système », *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁴⁰ ALECSO, *Al-ḥuṭṭa' al-qawmiyya li al-ssiyāḥi al-taqāfiyā fi al-waṭan al-'arabī (Plan régional du tourisme culturel dans le monde arabe)*, http://www.alecso.org.tn/images/stories/fichiers/khotat/khotta_kaoumia_siyaha_tha.pdf, consulté le 17 juin 2013.

Graphique 25 : Flux des touristes étrangers dans les pays arabes entre 2010 et 2011¹¹⁴¹



Cet histogramme établi à partir des données de l'Organisation Mondiale du Tourisme¹¹⁴² nous permet de relever une augmentation considérable des flux touristiques étrangers en Arabie Saoudite entre 2010 et 2011. Néanmoins, il est important de rappeler que le secteur touristique saoudien est principalement constitué d'un tourisme religieux, alimenté par le pèlerinage saisonnier « *al-ḥaǧǧ* » et permanent « *al — 'umra'* ». Ensuite, la fréquentation touristique a chuté d'une manière fulgurante en 2011 dans des pays tels la Tunisie, le Bahreïn, l'Égypte et la Syrie principalement à cause des troubles politiques qu'ont connus ces États durant cette même période. Enfin, nous remarquons un léger accroissement des flux touristiques pour les pays arabes qui s'ouvrent progressivement à ce secteur (comme le Qatar), ou qui essaient de le reconstruire après une longue période de crise (c'est le cas de l'Algérie).

Par ailleurs, en ce qui concerne le tourisme culturel, on retrouve là encore d'importantes différences entre les pays. En effet, les pays arabes méditerranéens comme la Tunisie, le

¹¹⁴¹ UNDATA, *Arrival on non-residents tourists/visitors, departures and tourism expenditure in the country and the author countries*, <http://data.un.org/DocumentData.aspx?q=tourism&id=345>, consulté le 17 juillet 2013.

¹¹⁴² Les données ont été récoltées auprès de l'organisme des statistiques des Nations Unies, mais ont été préalablement établies par l'OMT.

Maroc et l'Égypte sont principalement réputés pour le tourisme balnéaire. Cependant, ces derniers pratiquent aussi un tourisme culturel de masse qui se tourne vers les sites et monuments les plus connus (les pyramides de Gizeh en Égypte, *Ġāmā'al-fnā* au Maroc et Djerba en Tunisie).

Le tourisme religieux pour sa part, peut être considéré en quelque sorte comme culturel, puisque le pèlerinage consiste d'un côté à visiter des sites religieux qui renferment une forte valeur en tant que patrimoine matériel. D'un autre côté, les pèlerins pratiquent toutes sortes de rituels codifiés durant leur voyage, pouvant être interprétés dans le cadre des rites sociaux, considérés comme un patrimoine intangible.

Enfin, malgré l'indisponibilité de données statistiques précises, il est toutefois important de rappeler l'évolution qu'ont connue les Émirats Arabes Unis dans le secteur du tourisme. Cette dernière est directement liée aux grands projets d'installation d'infrastructures qu'ont entrepris les pouvoirs publics et qui visent particulièrement le tourisme culturel. Le Sultanat d'Oman de sa part s'est spécialisé depuis quelques années dans un tourisme de niche tourné vers les services luxueux et l'écotourisme.¹¹⁴³

Pour clore ce chapitre, les caractéristiques du patrimoine culturel arabe dévoilent l'existence d'un important potentiel de développement économique et culturel, qui pourrait être atteint grâce à une abondance particulière à la fois du patrimoine tangible et intangible. Néanmoins, le patrimoine dans le monde arabe fait face à plusieurs problèmes.

D'abord, les politiques du patrimoine entreprises au niveau international subissent des critiques analogues à celles adressées aux politiques environnementales. En d'autres termes, les deux stratégies reposeraient sur une perception idéaliste, voire philosophique. Car les

¹¹⁴³ SOLTANATE OF OMAN, MINISTRY OF TOURISM, *Statistics*, [http://www.omantourism.gov.om/wps/portal/mot/tourism/oman/home/media/statistics!/ut/p/c5/jY5LDoIwAETPwgFMpxOKLvmUT4Ai1kZkQ1gYQvJgiDEeX4hr0Znly8sMacjcsXv2l-7RT2N3JTVpeLvNHKFMcJS57yBVOqEq9plbYOYn3gaxl1hODsDPAqSZqLIDKyg8-o9d7isVSWEHdu3ZVo7U2haAyX7YqruT4_J4_cHC1zYWji_x8OFcRvI0hBSISzH7bsGVChgCa52XNpHJNJzJbdD1K-3TjWcYbxzutfc!/dl3/d3/L0IHskovd0RNQUprQUVnQSEhL1ICZncvZW4!/,](http://www.omantourism.gov.om/wps/portal/mot/tourism/oman/home/media/statistics!/ut/p/c5/jY5LDoIwAETPwgFMpxOKLvmUT4Ai1kZkQ1gYQvJgiDEeX4hr0Znly8sMacjcsXv2l-7RT2N3JTVpeLvNHKFMcJS57yBVOqEq9plbYOYn3gaxl1hODsDPAqSZqLIDKyg8-o9d7isVSWEHdu3ZVo7U2haAyX7YqruT4_J4_cHC1zYWji_x8OFcRvI0hBSISzH7bsGVChgCa52XNpHJNJzJbdD1K-3TjWcYbxzutfc!/dl3/d3/L0IHskovd0RNQUprQUVnQSEhL1ICZncvZW4!/) consulté le 2 juillet 2013.

mesures préventives sont rares et les interventions directes ne concernent que les situations extrêmement critiques. Aussi, cette faiblesse dans l'action entraîne une irréversibilité de la situation pour les deux domaines.

Ensuite, la survalorisation d'un patrimoine peut entraîner une surexploitation (commerciale) pouvant engendrer sa détérioration ou carrément sa destruction. Aussi, les méthodes de valorisation du patrimoine préconisées par l'UNESCO en direction des pays en développement se basent principalement sur des pratiques occidentales. Ce qui n'est pas forcément compatible avec certaines situations. Dans ce sens, I. BRIANSO propose l'exemple de la place de *Ġāmā'al-fnā* à Marrakech qui expose à la fois un patrimoine matériel, mais un important patrimoine immatériel issu de tous les rites, rituels, chants et travaux pratiqués dans la place. Or les mesures de valorisation du patrimoine pratiquées actuellement ne permettent pas d'expliquer aux différents touristes (surtout quand ils sont aussi nombreux) toute la symbolique et l'importance de ce côté intangible du patrimoine marocain.¹¹⁴⁴

Aussi, l'instabilité politique représente le problème majeur de la région. Cette dernière menace le patrimoine (par le biais des conflits armés), le tourisme culturel et par la même occasion le développement des pays les plus sensibles et les plus pauvres. Il est important de signaler que les Territoires Palestiniens représentent un cas exceptionnel,¹¹⁴⁵ puisque le gouvernement palestinien est le seul au monde à ne pas avoir de souveraineté sur son patrimoine.¹¹⁴⁶

Enfin, l'urbanisation sauvage et rapide constitue dans certains pays un grave problème entraînant la destruction de certains monuments (à cause de la pollution), et parfois même, de

¹¹⁴⁴ BRIANSO, I., « Valorization of world cultural heritage in time of globalization: Bridge between nations and cultural power », *op. cit.*, p. 173.

¹¹⁴⁵ TIMOTHY, D. et DAHER, R., « Heritage and tourism in Southwest Asia and North Africa », *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁴⁶ Même si les biens du patrimoine se trouvent dans l'enceinte des Territoires Palestiniens, les touristes doivent passer impérativement par les autorités israéliennes pour toutes les formalités de visite (y compris le paiement des frais de voyage).

certains emblèmes nationaux, comme c'est le cas au Liban avec la disparition progressive du cèdre de méditerrané, appelé « cèdre du Liban ». ¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁷ TIMOTHY, D. et DAHER, R., « Heritage and tourism in Southwest Asia and North Africa », *op. cit.*, p. 158.

Chapitre 4 : L'égalité culturelle

À travers l'ensemble des chapitres étudiés dans les précédents chapitres, les questions relatives à l'exacerbation des inégalités et des iniquités (entre les pays arabes, mais également au niveau de chaque société) apparaissent comme l'un des défis majeurs de la région.

Ainsi, si d'une manière globale, les problèmes de sécurité, d'instabilité économique, de pauvreté et d'injustice sociale que connaît la grande majorité des États arabes relèguent la question du développement culturel au second plan. Il est important de signaler que l'équité comme facteur du développement économique et social est parfaitement perceptible au niveau culturel.

Par conséquent, à travers ce dernier chapitre nous posons la problématique de l'égalité culturelle à travers deux principaux axes. D'abord, l'opposition du milieu urbain au milieu rural qui se traduit par le biais de facteurs d'accessibilité aux biens et services culturels, mais aussi à travers la participation à la vie et aux activités artistiques. Ensuite, nous analyserons les mêmes éléments à travers une autre forme de contraste qui concerne le genre. Enfin, le but de cette analyse est de mettre en lumière les capacités et le potentiel, mais également les problèmes et les entraves de chaque catégorie par rapport au développement culturel ainsi que le rôle des politiques culturelles dans la limitation de ces inégalités.

1. Les attributs culturels des espaces urbains et ruraux arabes et le processus de développement

L'intégration des facteurs culturels dans le processus de développement exige des États une parfaite coordination entre leurs politiques culturelles et les différentes étapes du cycle culturel. Ainsi, une telle opération nécessite un effort considérable en matière de décisions et de choix publics, surtout en ce qui concerne les pays en développement qui sont tiraillés entre d'un

côté une vive volonté de modernisation et d'un autre, la nécessité de préserver les valeurs et les symboliques traditionnelles qui constituent la singularité de leurs sociétés respectives.

Pour plusieurs observateurs et spécialistes, il s'agit d'un des effets majeurs de la mondialisation qui soulève un dilemme opposant une vie globalisée évoluant grâce à la mixité et aux transformations rapides à une identité liminaire qui se base principalement sur les rapports sociaux de proximité. Cette situation s'illustre à travers le contraste qui apparaît entre la vie urbaine et la vie rurale.

Dans ces circonstances, les caractéristiques culturelles de chaque milieu peuvent être considérées comme des éléments indispensables au développement. Néanmoins, dans la majorité des situations les politiques culturelles (des pays en développement de manière générale et des États arabes en particulier) accordent par le biais d'une forte centralisation institutionnelle, juridique et financière la priorité à l'espace urbain. Par conséquent, peut-on considérer les zones rurales comme un facteur aggravant des inégalités culturelles ? Et à quel point ?

Pour répondre à ces questions, il est important d'analyser les différentes structures d'urbanisation et la situation des zones rurales dans le monde arabe. Mais aussi, le rôle des politiques culturelles arabes dans la limitation ou la lutte contre les inégalités culturelles entre les deux espaces.

1.1. Les structurations urbaines dans le monde arabe

Dans le sens commun, les grandes villes reflètent la modernité et le développement dont jouissent les États. C'est pourquoi les gouvernements arabes ont fait de l'aménagement des espaces géographiques en zones urbaines une de leur priorité. Aussi, les différents agencements qu'entreprennent les pouvoirs publics nécessitent la création de diverses structures et infrastructures permettant d'insuffler un dynamisme culturel essentiel à la survie

de cet espace. Toutefois, ce genre de projets sert souvent de prétexte justifiant le retard ou l'isolation des zones rurales.

Or, il est important de rappeler que la disposition des zones urbaines et rurales est différente d'un pays à un autre, étant donné que le facteur démographique y joue un rôle particulièrement prédominant. Par conséquent, pour comprendre les choix publics en matière de stratégies culturelles dans ces deux territoires, il est important de revenir vers les taux de la population urbaine dans les pays arabes et de leur évolution.

Le tableau ci-dessous représente, selon les données du PNUD, l'évolution de la population citadine arabe entre 2000 et 2012.

Tableau 15 : Population urbaine en % de la population totale¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁸PNUD, « Indicateurs internationaux de développement humain », *op. cit.*

	2000	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	60.8	66.7	67.8	68.9	70.0	71.0	72.0	73.0	73.8
Bahreïn	88.4	88.4	88.4	88.5	88.5	88.6	88.6	88.7	88,7
Djibouti	76.5	76.8	76.8	76.9	76.9	76.9	77.0	77.1	77.1
Égypte	42.8	43.0	43.1	43.1	43.2	43.3	43.4	43.5	43.6
Irak	67.8	67.0	66.9	66.8	66.7	66.6	66.5	66.5	66.4
Jordanie	79.8	81.2	81.4	81.7	82.0	82.2	82.5	82.7	83.0
Koweït	98.1	98.2	98.2	98.2	98.2	98.2	98.2	98.3	98.3
Liban	86.0	86.6	86.7	86.8	87.9	87.0	87.1	87.2	87.4
Libye	76.3	76.9	77.0	77.1	77.3	77.4	77.6	77.7	77.9
Mauritanie	40.0	40.4	40.5	40.6	40.8	41.0	41.2	41.5	41.7
Maroc	53.3	55.0	55.3	55.6	56.0	56.3	56.7	57.0	57.4
T.P.O	72.0	73.1	73.3	73.5	73.7	73.9	74.1	74.4	74.6
Oman	71.6	71.9	72.2	72.4	72.7	72.9	73.2	73.4	73.7
Qatar	96.3	97.4	97.8	98.0	98.3	98.5	98.7	98.8	98.9
Arabie Saoudite	79.8	81.0	81.2	81.4	81.6	81.9	82.1	82.3	82.5
Somalie	33.2	35.2	35.6	36.0	36.4	36.8	37.3	37.8	38,2
Soudan	32.5	32.8	32.9	32.9	33.9	33.0	33.1	33.2	33.3
Syrie	51.9	53.8	54.2	54.5	54.9	55.3	55.7	56.1	56.5
Tunisie	63.4	65.1	65.3	65.5	65.7	65.9	66.1	66.3	66.5
E.A.U	80.2	82.3	82.6	83.0	83.4	83.7	84.0	84.4	84.7
Yémen	26.3	28.9	29.5	30.0	30.6	31.2	31.7	32.3	32.9
Moyenne	53.2	54.7	55.1	55.5	55.9	56.2	56.6	56.9	57.2

Ces données indiquent que le nombre de la population urbaine arabe est en constante croissance, puisque durant la période indiquée elle a connu une augmentation de 4 %. Elles

révèlent également que les grandes villes abritent plus de la moitié des habitants de la région arabe. Cependant, une précaution particulière s'impose dans la lecture de ces chiffres, car on remarque parallèlement une grande divergence entre les États de la région.

En effet, ces différences sont perceptibles au niveau de plusieurs groupes de pays, dans lesquels les États du CCG sont ceux qui connaissent le plus haut taux de population urbaine de la région, dépassant les 70 % et allant jusqu'à frôler l'urbanisation totale (comme c'est le cas au Qatar). Ainsi, cette situation peut être interprétée à la lumière de l'évolution et de l'expansion rapide des villes de cette sous-région, suite à la découverte des ressources pétrolières. De ce fait, cette nouvelle richesse a encouragé la population locale à abandonner ses activités économiques traditionnelles (élevage, pêche et parfois agriculture) pour des emplois liés au secteur pétrolier. Notons aussi que ce changement économique s'est répercuté sur le mode de vie de la population autochtone (bédouine), qui a renoncé à la vie nomade en s'établissant dans les grandes villes, mais également sur les différents flux de migrants venus travailler dans ces villes tout en renforçant le taux de population urbaine.¹¹⁴⁹

Ensuite, les pourcentages enregistrés au Liban, en Jordanie, dans les Territoires Palestiniens et à Djibouti se rapprochent de ceux des pays du Golfe. Cette concentration de citadins s'explique par la densité démographique par rapport à la superficie de ces États, mais également par les différentes crises qui marquent la région du Moyen-Orient, et qui poussent régulièrement les populations à migrer vers les grandes villes.¹¹⁵⁰

L'Algérie, la Tunisie, le Maroc et la Syrie se classent dans la catégorie des pays qui ont par leur histoire et leur position géographique une forte tradition citadine, mais aussi agricole. Ce qui a d'un côté encouragé, dans certains cas, l'exode rural (surtout pour l'Algérie), mais qui a dans d'autres aidé à maintenir une certaine stabilité dans la croissance de la population rurale.

¹¹⁴⁹ BOURGEY, A., « Les travailleurs étrangers dans les pays arabes du Golfe », in *Revue du monde musulman*, vol. 62 (1991), H.S, p. 132.

¹¹⁵⁰ KHAROUFI, M., *Urbanisation et recherche urbaine dans le monde arabe*, <http://www.unesco.org/most/kharouf.htm>, consulté le 9 juin 2012.

De leur côté, la Mauritanie, le Soudan, le Yémen ainsi que la Somalie constituent le groupe dans lequel le taux de citadins est le moins important de la région. Ce phénomène peut être expliqué par la situation économique de ces pays qui a conduit à une urbanisation lente et tardive, mais aussi à la préservation des modes de vie traditionnels.

Enfin, l'Égypte constitue le pays arabe le plus important par sa démographie, mais qui connaît en même temps une stagnation dans le nombre de la population urbaine.

Certains chercheurs comme Galila AL KADI, explique cette situation par la transformation des localités rurales en petites et moyennes villes. Aussi, selon l'auteur, les notions d'urbanité et de ruralité définies par les autorités égyptiennes sont marquées par une grande ambiguïté, ce qui offre peu de visibilité quant au nombre exact de citadins et de ruraux.¹¹⁵¹

Aussi, en matière de politiques culturelles, ces données sont très explicites en ce qui concerne la relation entre l'urbanisation et le degré de centralisation des institutions et des activités culturelles. Cependant, s'il existe un certain nombre de pays où le taux de population rurale est important, pourquoi favoriser une hyper centralisation dans les stratégies culturelles ?

1.2. La portée d'une politique culturelle urbaine/rurale sur le processus de développement

La promotion culturelle des centres urbains n'est pas une spécificité des pays arabes. En réalité, depuis l'émergence des « industries créatives », les pays concernés et intéressés par ce mode économique, sont constamment en quête de moyens nécessaires au développement et à l'épanouissement de ce nouveau secteur industriel. Dès lors, les grandes villes sont apparues comme l'espace le plus propice à la formation d'une vie créative pour de multiples raisons.

¹¹⁵¹ EL KADI, G., *Nouvelles tendances de l'urbanisation en Egypte: rupture ou continuité?*, <http://ema.revues.org/index164.html>, consulté le 13 mars 2008.

Premièrement, « la production créative » est apparue au cœur des mégapoles, remplaçant les facteurs classiques de la croissance économique (les matières premières, le travail physique et les flux des capitaux) par des éléments inédits. De ce fait, si l'existence de la classe ouvrière avait entraîné la construction des grandes villes et de leurs périphéries durant le siècle dernier. Ce nouveau mode de production a produit l'effet inverse, puisque les grandes villes ont activement participé à l'apparition des « travailleurs créatifs » en tant qu'employeurs et employés.¹¹⁵²

Deuxièmement, la théorie d'A.MARSHALL qui se rapporte au regroupement des activités économiques a vivement concouru à l'apparition des agglomérations créatives, appelées « *creative clusters* ». Néanmoins, leur développement et leur prolifération dans les grandes villes tiennent de la thèse de l'économiste Richard FLORIDA sur la contribution du « capital humain créatif » au développement économique en milieu urbain.¹¹⁵³

Pour résumer, cette seconde conjecture suppose que les regroupements créatifs sont formés d'un vaste réseau progressant à la fois d'une manière horizontale et verticale. Ainsi, on retrouve au niveau vertical des entreprises qui ont un mode de fonctionnement parfaitement distinct, mais qui opèrent dans des secteurs d'activité similaires. Ce qui implique une complémentarité et une non-rivalité entre ces sociétés. À l'inverse du niveau horizontal, où les entreprises sont analogues à la fois en ce qui concerne le mode opératoire, mais aussi le domaine d'intervention, ce qui cause une compétitivité élevée au sein de ce groupement.

Cependant, malgré l'existence de ce genre de contrariétés, l'expansion et la survie des réseaux de ces agglomérats créatifs dépendent entièrement de cette combinaison horizontale/verticale, puisqu'elle assure la coopération entre les sociétés non rivales, mais préserve également la

¹¹⁵² THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 136.

¹¹⁵³ Cette théorie a suscité plusieurs analyses dans le domaine de l'économie, mais aussi dans toutes les disciplines se rapportant au développement urbain, notamment celle de Sébastien DARCHEN et Diane-Gabrielle TREMBLAY qui ont étudié l'impact des facteurs énoncés par R.FLORIDA dans son livre « *The rise of creative class* ».

qualité de la production et la régénération automatique de la créativité par le biais de la compétitivité.¹¹⁵⁴

Ainsi, ces principales raisons se présentent d'une manière complémentaire et développent un processus cyclique intéressant. Étant donné que la métropole, la ville ou l'espace urbain sont considérés comme des pépinières pour les entreprises créatives qui s'y regroupent. Ces dernières emploient à leur tour des « travailleurs créatifs », représentant le symbole même du capital et de la production créatifs.

Enfin, cette théorie a largement été vérifiée dans le domaine des nouvelles technologies, et surtout au niveau des agglomérats implantés dans certaines villes comme la Californie. Parallèlement, pour ce qui est du secteur culturel, il est aisé de constater que chaque industrie, et parfois chaque filière artistique sont liées à une ville particulière, comme Hollywood et Bollywood pour le cinéma, Broadway pour le théâtre, Nashville pour la musique... etc.

A. L'implication des autorités publiques dans la relation entre zones urbaines et vie culturelle

Pourquoi les responsables choisissent-ils d'implanter des entreprises créatives dans des villes déjà développées au lieu d'investir dans des zones plus défavorisées afin de leur permettre de s'épanouir économiquement ?

Il faut savoir en premier lieu qu'en raison de leur densité démographique, les métropoles représentent pour la plupart des États du monde un champ d'action prioritaire en matière de politiques économique et culturelle. Ensuite, les zones urbaines offrent souvent des avantages inédits pour l'implantation des *clusters* culturels pouvant être résumés comme suit :

¹¹⁵⁴ VAN HEUR, B., *Creative networks and the city: Toward a cultural political economy of aesthetic production*, Maastricht, Transcript, 2010, p. 100.

- 1 des infrastructures exceptionnelles en matière de transport, de communication, de services financiers et d'aisance dans la circulation des informations... qui sont généralement créées et soutenues par les différents projets publics d'urbanisation ; ¹¹⁵⁵
- 2 une classe créative hautement formée et spécialisée grâce à l'existence de diverses structures de formation (écoles, universités, instituts...). Mais aussi, une main-d'œuvre (surtout en ce qui concerne les industries de l'art) qualifiée avec des connaissances et des compétences acquises sur le terrain ; ¹¹⁵⁶
- 3 un environnement favorable aux investissements où là encore, l'État joue un rôle central à travers les aides proposées aux petites et moyennes entreprises. Sans oublier les partenariats (privé/public) concernant les projets d'installation de structures multinationales ;
- 4 l'existence de niches d'exploitation, où peuvent émerger plusieurs domaines sortant des sentiers battus (nouveau style musical, nouvelle technique de peinture...) permettant aux entreprises comme aux artistes de se démarquer d'autres groupements.

Nous comprenons par ces éléments que la formation d'un environnement créatif propice est principalement due à une interdépendance entre les politiques culturelles et les zones urbaines. Mais quand est-il de la région arabe ?

Il est d'abord important de signaler qu'il est parfaitement envisageable de trouver dans les pays arabes une corrélation entre les politiques culturelles, les stratégies d'urbanisation et la vitalité culturelle. Dans la mesure où il existe plusieurs facteurs qui entraînent une hétérogénéité dans la classification des villes par rapport à leur poids démographique et de leur dynamisme culturel.

¹¹⁵⁵ THROSBY, D., *The economics of cultural policy*, op. cit., p. 138.

¹¹⁵⁶ Pour ce second type de travailleurs, la haute qualification et l'expérience sont le résultat de l'implication des entreprises créatives regroupées. En effet, par le biais d'un processus socialement organisé consistant d'un côté à assurer des échanges d'employés entre les sociétés du groupement (ce qui permet de multiplier les expériences et ouvrir d'autres champs de compétences). D'un autre côté, il existe souvent une autre forme de coopération qui s'opère entre ces entreprises et les institutions publiques par le biais des centres de recherche et des agences spécialisées.

Selon les données fournies par les services des statistiques urbaines et démographiques de l'ONU ¹¹⁵⁷, la région arabe compte vingt-quatre villes comportant plus d'un million d'habitants ¹¹⁵⁸. Parmi lesquelles Le Caire se place en première position (20^e ville la plus peuplée au monde et unique mégapole de la région) avec plus de 11 millions de citoyens.

Cependant, l'ampleur démographique est élément insuffisant pour juger de la vitalité culturelle ou artistique d'une ville. Puisque si nous revenons vers ces villes (Annexe 25, p. XXXVIII) on constaterait que hormis les capitales qui bénéficient d'un rôle central sur le plan économique et politique, peu de ces villes arabes ont une réelle influence culturelle aux niveaux internes et externes. Dans ces circonstances, peut-on définir les capitales arabes comme « villes culturelles » ?

Selon Boris GRESILLON, « la métropole culturelle » ¹¹⁵⁹ se définit à travers trois principaux éléments. Premièrement, un dynamisme culturel provoqué essentiellement par la diversité de la population, mais aussi par la multiplication des lieux d'innovation et de création. Deuxièmement, elle doit progresser dans un espace en ébullition et en hyperactivité. Ce qui veut dire que la ville culturelle constitue un endroit en perpétuel mouvement, grâce à ce que l'auteur appelle « les fluides culturels » ¹¹⁶⁰ qui se composent de mélange, de pression et de cosmopolitisme.

Enfin, on doit retrouver dans la métropole culturelle une ambivalence entre les éléments du monde et les éléments locaux. En d'autres termes, la ville désignée comme culturelle est à la fois capable de s'immerger dans les différents réseaux mondiaux et de préserver sa spécificité et son identité locales.

¹¹⁵⁷ UNITED NATION, DEPARTEMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS, *World Urbanization Prospects, the 2011 Revision: Data on cities and Urban Agglomeration (Population of urban agglomerations with 750,000 inhabitants or more (1950-2025))*, <http://esa.un.org/unup/CD-ROM/Urban-Agglomerations.htm>, consulté le 6 février 2013.

¹¹⁵⁸ Les prévisions de l'ONU, indiquent qu'il y aurait probablement une petite augmentation du nombre de ces grandes villes entre 2010 et 2015.

¹¹⁵⁹ GRESILLON, B., *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, p. 303.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

Si nous nous référons à cette définition, il est alors difficile de qualifier les villes arabes comme « métropoles culturelles ». Néanmoins, certaines villes de la région comme Beyrouth bénéficient d'une réputation positive sur le plan régional la désignant comme un pôle culturel, grâce à l'image de mixité (ethnique, sociale et culturelle) qu'elle dégage, mais également à son intégration dans différents réseaux culturels et artistiques régionaux et mondiaux. Ces avantages sont le fruit d'une importante diaspora libanaise installée dans les différents coins du monde, qui a permis dans un certain sens d'exporter la culture locale.

Le Caire de son côté bénéficie de la même réputation, par rapport à ses multiples infrastructures artistiques et lieux de créativité (studios cinématographiques, maisons d'édition de renommée, bibliothèques, musées...). Cependant, cette mégapole souffre de nombreuses inégalités, de la propagation de la pauvreté, de la défiguration de son paysage urbain, de l'effondrement de certaines de ses institutions les plus prestigieuses et enfin de l'insécurité. Ces éléments en plus de l'isolation par rapport aux réseaux internationaux, font perdre progressivement au Caire sa réputation et son importance culturelle au niveau national, mais aussi régional.¹¹⁶¹

Toutefois, même si Beyrouth semble être une métropole culturelle, il est important de signaler que d'une part la mixité existant dans la société libanaise est extrêmement fragile à cause des tensions intercommunautaires qui s'y développent constamment. D'une autre part, en ce qui concerne les infrastructures culturelles et l'harmonie urbaine, le Liban reste un pays peu développé à cause des stigmates de la guerre qui a ravagé le pays entre 1975 et 1990 et d'innombrables crises qui l'ont traversé depuis. Enfin, comme la plupart des villes arabes, Beyrouth connaît depuis plusieurs années un élargissement des inégalités sociales qui sont

¹¹⁶¹ ESCALIER, R., « Métropoles et globalisation dans le monde arabe et méditerranéen », in *Les cahiers de la Méditerranée*, vol. 64vol. 64.

perceptibles aux abords de la ville et spécifiquement dans les camps de réfugiés palestiniens.¹¹⁶² Ce qui l'éloigne de l'harmonie sociale et culturelle citée par B. GRESILLON.

De leur côté, les villes arabes de la méditerranée considérées comme historiques telles : Tunis, Alger ou Damas connaissent quant à elles des situations variables et singulières.

D'abord, la politique culturelle de la ville d'Alger a connu de multiples transformations au gré du développement de la situation économique, sociale et surtout politique du pays. En effet, depuis l'indépendance de l'Algérie en 1962, la capitale a toujours bénéficié d'un égard particulier en ce qui est des stratégies culturelles. Cependant, les différentes crises économiques et politiques qu'a connu le pays depuis la fin des années 1980 et jusqu'au début des années 2000 n'ont pas manqué d'affecter culturellement cette ville. Par conséquent, dès la fin de cette période de crise, les responsables publics se sont empressés de repenser leur stratégie afin de redorer l'image de la capitale algérienne en multipliant les tentatives de ravivement artistique, mais aussi en entreprenant des projets d'installation d'infrastructures nécessaires au développement de la ville (métro, tramway, agrandissement et restauration de l'aéroport international, développement de réseaux autoroutiers...). Cependant, ces efforts ne semblent pas suffisants. Car d'un côté, la question de la sécurité reste un des points dissuasifs pour plusieurs entrepreneurs et visiteurs. D'un autre, l'image du cosmopolitisme que veut refléter la politique culturelle reste floue et vacille entre plusieurs concepts tantôt centrés sur l'identité arabomusulmane, africaine ou encore méditerranéenne.¹¹⁶³

Parallèlement, même si le Maroc et la Tunisie connaissent une situation presque similaire en matière d'activités culturelles et artistiques. Le contexte local et notamment au niveau des villes reste très nuancé. En effet, Tunis regroupe d'une manière hyper-centralisée l'ensemble

¹¹⁶² GAZEL, H., HARRE, D. et MARICON-EBRARD, F., *L'urbanisation des pays du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord: Tableau de bord Liban*, e-Géopolis/MENAPOLIS, consulté le 7 février 2012.

¹¹⁶³ ESCALIER, R., « Métropoles et globalisation dans le monde arabe et méditerranéen », *op. cit.*

des domaines : politique, économique, administratif, culturel...¹¹⁶⁴ Ceci s'explique généralement par la petite superficie du pays, faisant de sa capitale une « cité État ». De cette manière, on retrouve des cas analogues dans certains émirats du Golfe (Koweït, Doha, Manama).¹¹⁶⁵

Le cas marocain est à l'antipode de cette situation, puisque la capitale du pays Casablanca est désignée comme ville administrative et politique du pays. Elle est ainsi désengagée du rôle de « ville culturelle » au bénéfice d'autres villes qui ont une certaine portée culturelle telle : Fez, Meknès, Rabat et Marrakech, ou encore d'autres petites villes comme Essaouira. Cette situation fait du Maroc l'un des rares pays de la région du monde arabe qui ne s'appuie pas culturellement sur la capitale, mais plutôt, sur un réseau de villes (grandes et petites) où se développe une stratégie culturelle de plus en plus décentralisée

Aussi, comme il a été mentionné dans le chapitre précédent la composition architecturale des villes arabes (surtout méditerranéenne) joue un rôle important dans la vitalité culturelle. En effet, si les *médinas*, les *ksour* et les *casbahs* ont suscité ces dernières années l'intérêt des autorités publiques et des institutions internationales grâce à leur important potentiel dans le développement économique de la ville et parfois du pays. Il est toutefois important de souligner que ces villes anciennes sont d'un côté entourées de quartiers modernes ou résidentiels. D'un autre, elles ont longtemps constitué des niches de pauvreté et d'inégalité de tout genre, à cause de leur composition démographique.¹¹⁶⁶ Par conséquent, il existe une dichotomie entre la vie artistique de ces villes traditionnelles (basées particulièrement sur l'artisanat, le folklore et le patrimoine) et celle des villes alentour, ce qui limite la mixité sociale et culturelle interne, mais aussi l'intégration dans des réseaux culturels plus élargis.

¹¹⁶⁴ On retrouve une exception pour la Tunisie en ce qui concerne le secteur du tourisme, puisque ce dernier ne se concentre pas uniquement au niveau de la capitale de l'État mais s'étend sur l'ensemble des villes côtières du pays.

¹¹⁶⁵ CADENE, P. et DUMORTIER, B., *Atlas des pays du Golfe*, Paris, UPS (Maison de recherche de l'université Paris-Sorbonne) et RFI, 2011, p. 62.

¹¹⁶⁶ LAHBIL TAGEMOUTI, L., BERROUHO, Y., ABOU AL AAZM, A. et FILI, A., *Diagnostic de l'économie du patrimoine culturel au Maroc: sa situation présente et les possibilités d'exploitation et des ressources qu'il recèle*, Maroc, Ministère de la Culture du Royaume du Maroc, 2010, p. 26.

Enfin, selon les divers cas exposés, nous pouvons qualifier les politiques culturelles urbaines dans ces différents pays d'immatures, vu qu'il est encore impossible pour la majorité des villes mentionnées (malgré leur importance historique et culturelle) de générer de la valeur esthétique par leur vitalité culturelle, ou encore économique par la création et l'entretien d'un capital créatif. Les causes de cette faiblesse sont multiples et différentes d'un pays à un autre, mais d'une manière globale elles peuvent se résumer à :

- un important déséquilibre urbain entre les conditions sociales dans les villes anciennes ainsi que dans les cités modernes ;
- l'existence d'écarts considérables en matière d'intervention publique et d'infrastructures dans les villes et leurs périphéries ou encore entre les quartiers d'une même ville ;
- une restriction des libertés créatives dans la plupart des États arabes,
- le développement de tensions intercommunautaires ;
- une forte instabilité politique et sécuritaire dans certains pays.

Cette situation signifie-t-elle que toutes les politiques culturelles arabes en zones urbaines sont faibles et défaillantes ? Existe-t-il d'autres potentiels dans la région et comment intègrent-ils le développement culturel dans leurs stratégies d'urbanisation ?

B. Dubaï, Doha et Abu Dhabi, les nouvelles métropoles culturelles du monde arabe ?

Comme il a été mentionné dans les chapitres précédents, les Émirats Arabes Unis ainsi que le Qatar représentent une exception dans la région, par rapport à leur expansion économique, mais aussi à leurs stratégies culturelles.

Cette évolution est particulièrement identifiable au niveau de l'urbanisation de leurs grandes villes et de l'évolution rapide qu'elles ont connue ces dernières années. De cette manière, Dubaï, Abu Dhabi et Doha¹¹⁶⁷ connaissent aujourd'hui une hyperactivité culturelle marquée

¹¹⁶⁷ Il est important de rappeler que la configuration de ces villes par rapport à leurs États respectifs est différente. En effet, si Doha représente une « cité État », la disposition de Dubaï et Abu Dhabi est complètement différente, puisque ces émirats sont des fédérations ayant comme capitales ces villes. Néanmoins, ces deux villes des

par la prolifération d'agglomérats créatifs et médiatiques, mais aussi l'installation d'infrastructures culturelles impressionnantes. Néanmoins, peut-on les désigner comme les nouvelles métropoles culturelles ? Dans ce cas, quel est l'impact de ces centres urbains sur le développement de ces pays ?

Il est d'abord important de noter que la relation entre politiques d'urbanisation et les stratégies culturelles ainsi que leurs conséquences sur le processus de développement sont particulièrement palpables dans ces pays. Cette situation peut être explicitée à travers les taux extrêmement élevés des personnes vivant dans les villes (84,7 % pour les Émirats Arabes Unis et 98,9 % pour le Qatar)¹¹⁶⁸. Mais aussi, l'histoire et de l'essor rapide qu'a connu chacune de ces cités.

De ce fait, c'est aux Émirats Arabes Unis qu'est apparue la première pulsion économique de la région, avec la transformation qu'a connue Dubaï¹¹⁶⁹ en devenant le centre commercial du monde arabe grâce à son développement urbain rapide (grandes réalisations architecturales, installation d'importantes infrastructures...), mais aussi à la multiplication des zones franches. Cette situation lui a valu quelquefois des critiques, mais aussi des désignations négatives telles : ville du « *business* » ou ville « tapageuse ».¹¹⁷⁰ Néanmoins, l'émirat s'est retrouvé de 2008 à 2009 au cœur d'une importante crise économique, survenue à cause des bulles spéculatives causant l'effondrement du secteur de l'immobilier. Cependant, afin d'éviter la généralisation de la crise Dubaï a fait appel à l'émirat voisin d'Abu Dhabi (considéré comme plus important en matière de superficie et de démographie), qui a profité pour reprendre le pouvoir économique de l'État fédéral en entreprenant à son tour de grands projets de développement urbain.

Émirats Arabes Unis ont parfois des politiques économiques et culturelles très distinctes (voire rivales dans certaines situations).

¹¹⁶⁸ PNUD, « Indicateurs internationaux de développement humain: Population urbaine % », *op. cit.*

¹¹⁶⁹ Le shaykh Muhammad AL MAKTUM émir de Dubaï avait durant les années 1980 profité du déclin de Beyrouth à cause de la guerre civile pour faire de sa ville le premier pôle attractif du Moyen Orient.

¹¹⁷⁰ NORMAND, A., *Les émirats du Golfe au défi de l'ouverture: le Koweït, le Bahreïn, le Qatar, les Emirats Arabes Unis*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 62.

Le Qatar pour sa part, a entrepris son processus de modernisation de la ville de Doha dès les années 1970, sous le règne de Sheikh Khalifa AL THANI. Ce dernier a mis en place le premier programme d'urbanisation dans l'objectif d'atténuer l'effet du tribalisme, sans pour autant l'écarter du paysage socioculturel du pays.¹¹⁷¹ Aussi, après la prise du pouvoir par son fils Sheikh Hamad en 1995, le Qatar a connu une accélération vertigineuse en matière de projets de développement en tout genre : infrastructures, institutions, bâtiments...

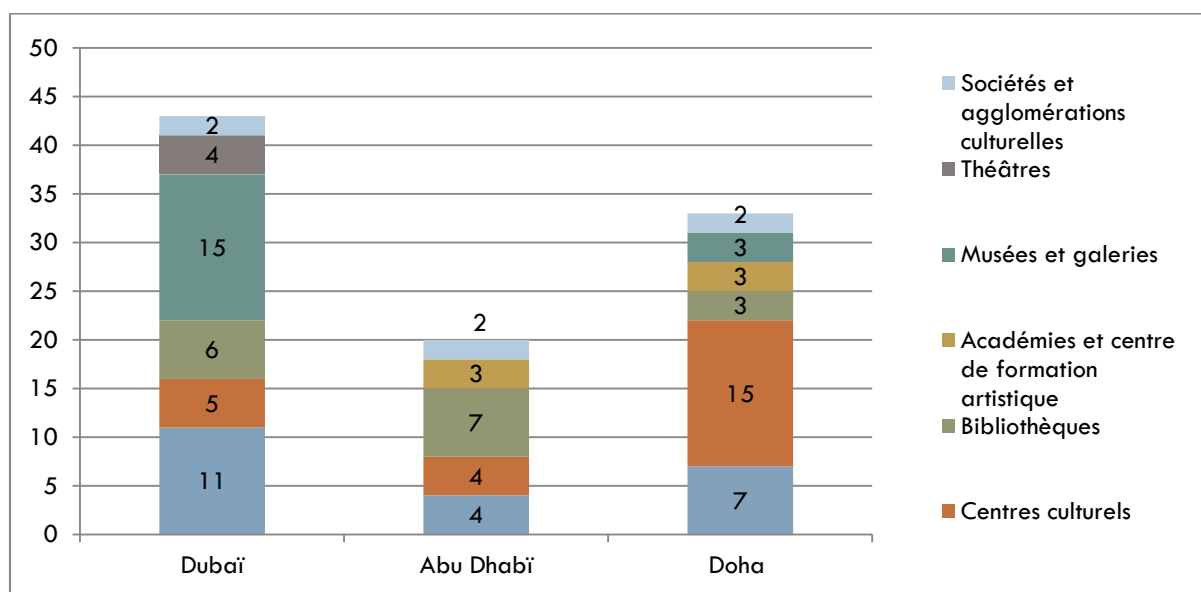
Par ailleurs, l'impact du développement et de l'évolution de ces villes sur les politiques culturelles peut être interprété à travers une analyse comparative entre les différentes infrastructures culturelles implantées dans les trois villes.

Graphique 26 : Disposition des organismes culturels dans les villes de Doha¹¹⁷², Dubaï et Abu Dhabi en 2013.¹¹⁷³

¹¹⁷¹ DAZI_HENI, F., *Monarchies et sociétés d'Arabie: le temps des confrontations*, Paris, Presses de Sciences PO, 2006, p. 180.

¹¹⁷² AL KOUARI, M.H., AL KHLIFI, M.J., ABDALLAH, J.A. et AL HADDAD, S.M., *Dalīl al-mu'assasāt al-ṭaqāfiyya fī Qatar (Guide des institutions culturelles au Qatar)*, Doha, Wzārat al-ṭaqāfāʾ wa al-funūn wa al turāṭ (Ministère de la culture, des Arts et du Patrimoine), 2013, p. 173- 174.

¹¹⁷³ AL-IMĀRĀT AL-‘ARABIYYĀI AL- MUTTAHIDAĪ, WIZĀRAT AL- ŠABĀB WA TANMIYAT AL-MUĞTAMA‘ (LES ÉMIRATS ARABES UNIS, MINISTÈRE DE LA CULTURE, DE LA JEUNESSE ET DU DÉVELOPPEMENT SOCIAL), *Al-bayānāt al-maṭfouḥat: al-mu'assasat al-ṭaqāfiyyat (Données ouvertes: les institutions culturelles)*, <http://www.mcyd.gov.ae/ar/mediacenter/OpenData/Pages/Default.aspx>, consulté le 16 juin 2013.



Ainsi, le schéma ci-dessus dévoile l'existence d'importantes infrastructures culturelles au niveau des trois villes. Cependant, si la ville de Dubaï semble la plus avantagée (43 institutions)¹¹⁷⁴, il est important de rappeler que les données concernant la ville d'Abu Dhabi (n'affichant que 30 organismes) n'incluent pas l'un des plus importants projets de l'émirat, celui de l'île de *Saadiyat* qui abritera d'importantes institutions culturelles comme les succursales de certains musées internationaux, des musées nationaux, des théâtres...¹¹⁷⁵ à côté d'autres infrastructures hôtelières et balnéaires.¹¹⁷⁶

Pour sa part, la ville de Doha a développé un projet similaire nommé « la cité culturelle de *Catara* »,¹¹⁷⁷ abritant plusieurs organismes culturels dont des théâtres, des salles d'exposition, des galeries et musées, centres culturels... à côté d'autres infrastructures dédiées au tourisme (restaurants, cafés et plages aménagées)¹¹⁷⁸. De son côté, la cité de l'éducation de Doha

¹¹⁷⁴ *Ibid.*

¹¹⁷⁵ L'inauguration du musée du Louvre est prévue pour l'année 2015, quand à celle du Guggenheim, elle est prévue pour 2017.

¹¹⁷⁶ AUTHORITY OF ABU DHABI, *Saadiyat: Masterplan, Cultural zone*, <http://www.saadiyat.ae/en/masterplan.html>, consulté le 12 juin 2013.

¹¹⁷⁷ *Catara* écrit également *Katara*, représente l'ancien nom du Qatar désigné par les géographes.

¹¹⁷⁸ AL KOUARI, M.H., AL KHLIFI, M.J., ABDALLAH, J.A. et AL HADDAD, S.M., *Dalīl al-mu'assasāt al-taqāfiyyāt fī Qatar (Guide des institutions culturelles au Qatar)*, op. cit., p. 34- 39.

« *Education City* » qui héberge différentes universités internationales contribuera à ce développement culturel à travers l'intégration de nouveaux programmes universitaires.¹¹⁷⁹ En matière d'art et de culture, ces universités offrent des cursus et des spécialités tels : la muséologie, l'archéologie ou encore les arts de la scène.

Par conséquent, nous pouvons parler pour ces trois cas d'une politique publique rattachant le développement urbain à la stratégie culturelle pour réaliser des objectifs économico-culturels. Car on retrouve dans ces villes l'ouverture et la mixité nécessaires au développement culturel, grâce aux flux du tourisme international, mais également à l'accueil des travailleurs étrangers. Aussi, le changement structurel ainsi que la transformation du mode de vie qu'ont connu ces populations témoignent d'une immersion totale des sociétés qatarie et émiratie dans les réseaux de la mondialisation.¹¹⁸⁰ Par conséquent, les autorités de chacun de ces États accordent la priorité dans leurs politiques culturelles aux questions d'identité, de patrimoine et de folklore nationaux.

Dans ces conditions, il semblerait que toutes les conditions soient réunies pour transformer Dubaï, Doha et Abu Dhabi en « métropoles culturelles » du monde arabe. Cependant, peut-on assimiler culturellement ces cités à des villes comme Paris, Londres, Berlin ou encore New York qui sont reconnues mondialement comme les centres névralgiques de la culture et de l'art ?

Selon le classement de « *The world cities cultural report 2012* »¹¹⁸¹, à travers toutes les grandes villes du monde, seulement onze d'entre elles peuvent prétendre au titre de « ville culturelle ». Il s'agit essentiellement de : Tokyo, Singapore, Sydney, São Paulo, Shanghai, New York, Paris, Mumbai, Londres, Johannesburg-Gauteng, Istanbul et Berlin.

¹¹⁷⁹ LAZAR, M., *Qatar une Education City: Délocalisation des campus universitaires et globalisation de l'enseignement supérieur*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 297.

¹¹⁸⁰ HAIDER, D., « La mondialisation et au-delà », in *Qantara*, (juillet 2007), n° 64, p. 31.

¹¹⁸¹ BOP CONSULTING, *World Cities Culture Report 2012*, London, World Cities Culture report, 2012, p. 25.

Dès lors, on remarque que plus la moitié de ces villes est issue de pays en développement. Mais comment expliquer l'absence de villes arabes ?

La réponse à cette question se rapporte aux critères de sélection imposés par ce rapport, qui se réfère à une batterie englobant plus de 70 indicateurs divisés en trois principaux groupes : infrastructures et offre culturelles, consommation et participation culturelle ainsi que différentes données contextuelles sur l'économie de la ville.

De cette manière, en se limitant seulement au nombre d'infrastructures culturelles implantées. Il s'avère alors qu'une ville comme Istanbul dispose de 78 musées, 42 bibliothèques, 184 théâtres et 267, ce qui distance de loin les villes arabes. Aussi, à côté de ces données nous retrouvons d'autres facteurs exprimant d'une manière plus approfondie l'attractivité de ces villes comme le nombre d'étudiants et de travailleurs étrangers qui s'y installent, le poids de l'emploi culturel dans l'économie nationale...

Par conséquent, les cités arabes d'une manière générale, mais aussi les trois principales villes de la région du Golfe n'offrent aucune visibilité sur ce que les experts tels R. NEIL ou J.A BOURDEAU¹¹⁸² appellent une « gouvernance culturelle métropolitaine ». En d'autres termes, le mode de gestion de tous ces nouveaux projets se présente d'une manière floue offrant peu d'informations sur les méthodes utilisées et sur les résultats escomptés. Aussi, cette situation est exacerbée par l'absence de données statistiques, de recherche économique ou d'étude scientifique accompagnant l'avancement de ces programmes.

Aussi, en se concentrant d'un côté sur des éléments comme la diversité ou la mixité évoquée par R. FLORIDA¹¹⁸³, il apparaît clairement que la question de l'immigration et des

¹¹⁸² NEIL, R. et BOURDEAU, J.-A., *Le concept de la ville créative: la création réelle ou imaginaire d'une forme d'action politique dominante*, <http://metropoles.revues.org/4339>, consulté le 8 décembre 2013.

¹¹⁸³ Richard FLORIDA considère que le critère de diversité doit compter trois éléments qui sont : le nombre d'artistes dans la ville (qu'il appelle les bohémiens), la proportion d'étrangers et l'existence d'une communauté homosexuelle. Ce dernier facteur n'est pas mesurable dans la région du monde arabe puisque l'homosexualité est un sujet tabou et est considéré comme une offense aux valeurs et des traditions (qu'elles soient musulmane ou autre) de l'ensemble des sociétés de la région.

travailleurs étrangers ainsi que leur intégration dans les sociétés locales dans les pays du Golfe ne sont pas un avantage, mais représente plus une problématique. D'un autre côté, les retombées relatives à la formation de classe créative (locale ou installée), le rôle des établissements de l'enseignement supérieur dans la formation des futurs travailleurs créatifs, la rentabilité des institutions implantées ainsi que l'intérêt du public pour toutes ces nouvelles activités proposées ne peuvent être appréciés ni évalués au moment actuel. À cause premièrement, de la jeunesse de ces projets (plusieurs institutions et programmes n'ont pas encore été installés ou mis en place) et deuxièmement à cause du manque de données chiffrées disponibles.

Enfin, même si les villes arabes ne peuvent accéder au titre de ville ou de métropole culturelle, nous ne pouvons omettre le potentiel de développement que renferme chacune des capitales et des cités de la région. Ainsi cette éventuelle capacité est due d'une part, à leur richesse et leur jeunesse démographique, mais aussi aux ressources inépuisables de la créativité. D'une autre part, les inégalités sociales, les crises et les guerres y sont souvent des sources de renouvellement et de profusion des travaux artistiques et culturels.

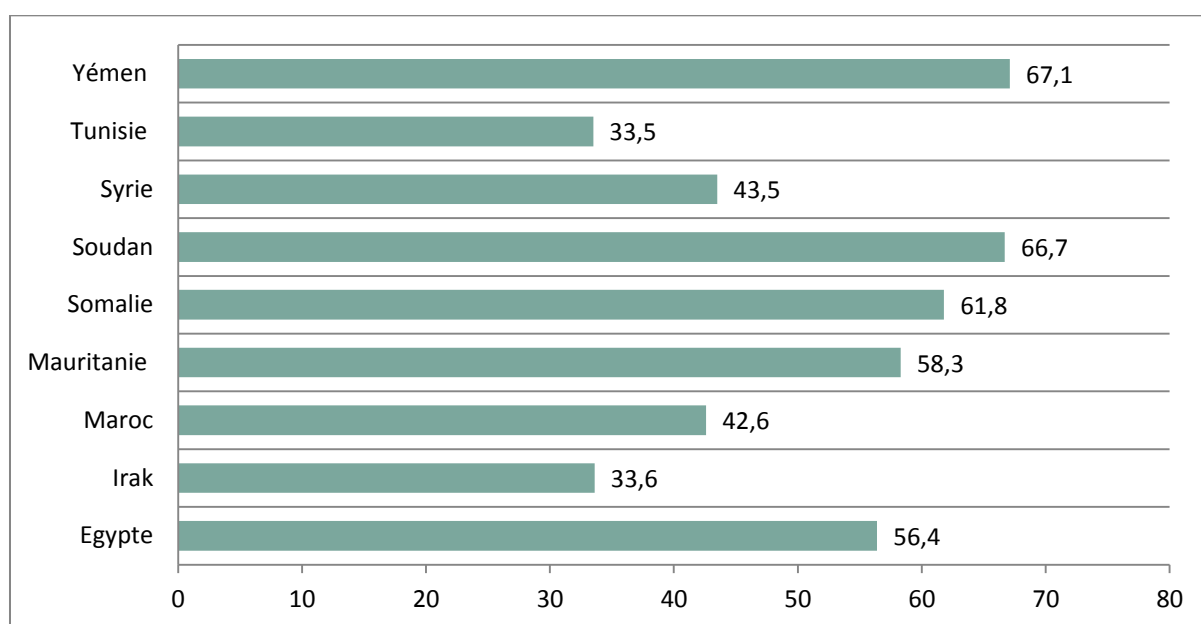
Conséquemment, pour que la politique culturelle urbaine intègre efficacement le processus de développement il est certes important d'investir dans la création d'infrastructures et d'instances culturelles et d'instaurer un dynamisme créatif. Mais il faudrait aussi ouvrir des voies d'entrepreneuriat multiples impliquant les différents acteurs de l'espace urbain et de la vie culturelle. Enfin, la coopération entre les pouvoirs publics et les différents centres et établissements de recherches et de développement est élément indispensable pour le suivi de tous les projets en cours, mais aussi pour la mise au point de stratégies culturelles durables.

C. L'action culturelle arabe dans les espaces ruraux

Si nous revenons vers la question de la composition démographique du monde arabe et nous l'abordions sous un angle différent, nous nous apercevons alors que malgré l'importance des centres urbains et l'essor qu'ont connu certaines cités. Les responsables publics de la région

ne peuvent ignorer ni écarter les zones rurales de leurs programmes de développement puisque le monde arabe est à moitié composé de ces espaces. Ainsi, dans cette perspective, près de 43 % de la population arabe vit en dehors des zones urbaines, avec des taux de population rurale allant au-delà des 50 % dans cinq pays arabes, comme il est indiqué dans le schéma suivant.

Graphique 27 : Taux de population rurale dans certains pays arabes (2012)¹¹⁸⁴



Ce graphe nous ramène à la question des disparités entre les pays arabes en matière de projets d'urbanisation qui se sont répercutées sur les compagnes arabes et leur composition. Ainsi, en faisant un rapprochement entre les pays arabes et leurs stratégies culturelles, il paraît évident que l'action culturelle dans les zones rurales pour les pays désignés dans ce graphe est aussi importante que la politique culturelle citadine appliquée dans les pays à fort taux d'urbanisation.

¹¹⁸⁴ PNUD, « Indicateurs internationaux de développement humain: Population urbaine % », *op. cit.*

Toutefois, en réalité même dans les pays arabes les moins urbanisés il existe d'importants écarts économico-sociaux entre les populations citadines et rurales. Ces divergences se sont amplifiées lorsqu'il s'agit d'accès culturel en terme de participation, mais surtout de consommation, comme le démontre le tableau suivant qui reprend les données de trois pays du monde arabe, dans lesquels le taux de personnes vivant en zones rurales est particulièrement élevé.

Tableau 16 : Dépenses des ménages (Yémen¹¹⁸⁵, Maroc¹¹⁸⁶ et Égypte¹¹⁸⁷) selon les postes de consommation et les zones d'habitation.

¹¹⁸⁵ Ġumhūriyyat al-Yaman, al-ġihāz al-markazī li-iḥṣā' (République du Yémen, Organe Central des Statistiques), Muḥraġāt maṣḥ mīzāniyyat al-'usra' muta'addida' al-'agrāḍ (Données sur le budget multi besoins des ménages), <http://www.cso-yemen.org/content.php?lng=arabic&id=363>, consulté le 5 mai 2013.

¹¹⁸⁶ ROYAUME DU MAROC, HAUT COMMISSARIAT AU PLAN, *Enquête nationale sur la consommation et les dépenses des ménages (2000/2001)*, Maroc, Direction des statistiques, Division des enquêtes auprès des ménages, 2001, p. 87.

¹¹⁸⁷ Al-Ġumhūriyya' al-'arabiyya' al-Miṣriyya' (République d'Égypte), Anmāṭ al-'infāq al-usarī bayna 'āmay 2008/2009 wa 2010/2011 (Types de dépense des ménages entre 2008/2009 et 2010-2011), Égypte, Agence centrale de mobilisation publique et des statistiques, 2012, p. 86.

Postes de dépense des ménages	Yémen		Maroc ¹¹⁸⁸		Égypte	
	Urbain	Rural	Urbain	Rural	Urbain	Rural
Nourriture	36,29	48,77	37,9	49,9	31	40,1
Habillement	4,85	6,24	5	4,3	5,7	6,4
Habitation et énergie	19,28	13,65	22,6	21	20,2	18,5
Équipements ménagers	1,95	1,4	3,8	4	4	4,2
Santé et services médicaux	6,93	7,33	8,3	5,6	10,3	8,8
Transport et communication	8,49	5,7	8,2	5,6	11,4	6,6
Éducation	2,42	1,31	4,3	1,8	4,2	2,1
Culture et loisir	0,41	0,16	2,6	1,8
Hôtels et restaurants	0,03	0,05	3,6	3,2
Tabac et alcool	9,54	8,18	2,5	3,5
Services bancaires et financiers	6,44	5,05	2,3	3,5
Autres	3,19	1,94	9,9	7,8	3,3	3,2

Une lecture rapide de ce tableau dévoile en premier lieu une dissemblance entre les deux espaces dans les dépenses liées aux biens et services « de base ». De ce fait, nous remarquons que dans les ménages ruraux les budgets sont majoritairement consacrés aux dépenses de première nécessité (alimentation et habillement), ceci peut s'expliquer par la faiblesse des revenus qui écartent tout ce qui est considéré comme consommation superflue ou luxueuse. La situation est plus atténuée en milieux urbains, où les familles consacrent plus d'argent aux services et aux biens destinés à l'amélioration de la qualité de vie.

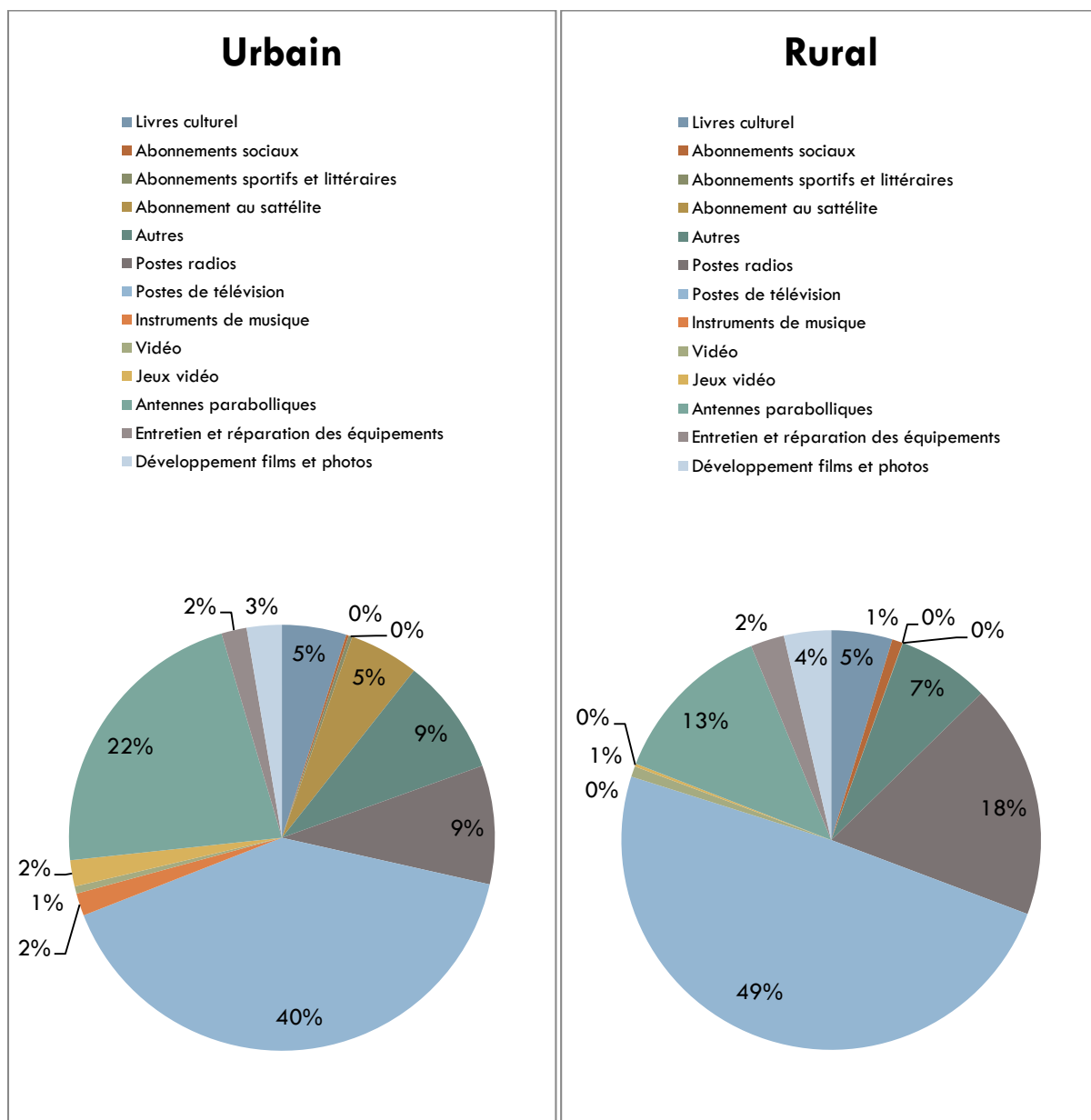
¹¹⁸⁸ Pour le Maroc, le poste de l'éducation inclut également la culture et les loisirs.

Parallèlement, les dissimilitudes sont plus perceptibles et plus généralisables pour ce qui est des dépenses culturelles. Puisque dans les trois pays, nous relevons une nette différence entre les budgets consacrés à ce même poste (0,25 pour le Yémen, 0,8 pour l'Égypte et 2,5 pour le Maroc). Là encore, la question des priorités qui est liée généralement au revenu des familles peut être mise en évidence.¹¹⁸⁹ Cependant, dans ce cas le revenu des ménages n'est pas le seul facteur, car il est tout aussi important de prendre en considération la différence entre les espaces en matière d'infrastructures culturelles disponibles, de politiques de décentralisation culturelle adoptées par chaque pays, mais aussi du niveau d'information de chacune des populations sur les produits culturels disponibles.

Graphique 28 : Distribution des dépenses des ménages yéménites liées au poste culture et loisirs (2012)¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁹ Pour le cas du Maroc, cette analyse peut être nuancée, puisque l'éducation est fusionnée avec la culture. Ce qui fait que d'une part, il est impossible de connaître avec exactitude le budget consacré par les ménages marocains aux dépenses culturelles, ni la réelle implication des politiques culturelles centralisées menées par les autorités depuis quelques années.

¹¹⁹⁰ Ġumhūriyyat al-Yaman, al-ġihāz al-markazī li-iḥṣā' (République du Yémen, Organe Central des Statistiques), « Muḥraġāt maṣḥ mīzāniyat al-'usra' muta'addida' al-'aġrāḍ (Données sur le budget multi besoins des ménages) », op. cit.



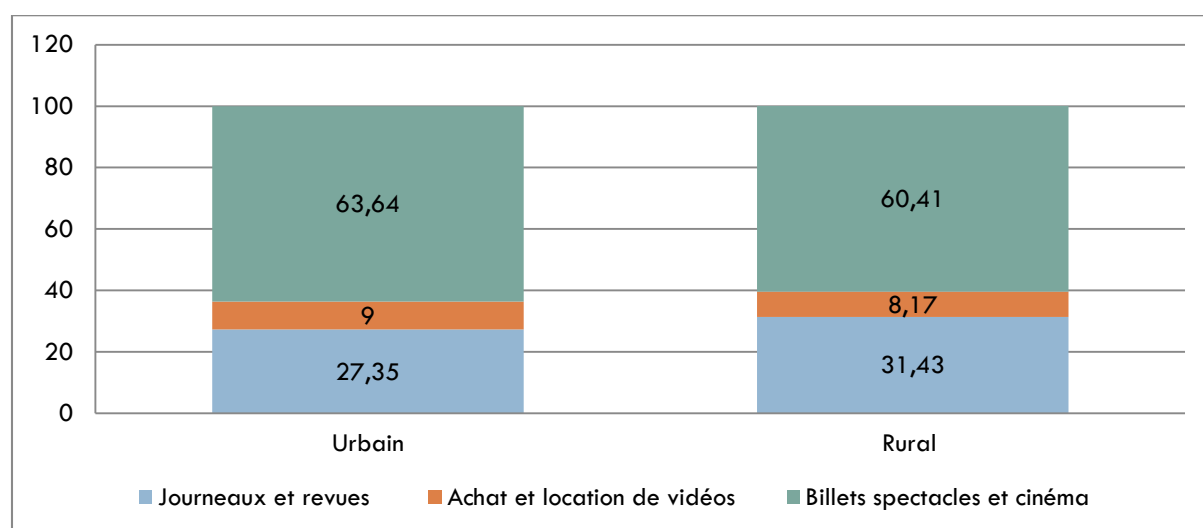
Nous avons choisi le Yémen comme référence à cause premièrement de la disponibilité des données, mais également à cause de l'ampleur des inégalités socioéconomiques qui marquent particulièrement ce pays.

Ainsi, nous pouvons remarquer à travers ces deux schémas que d'une manière globale les familles yéménites préfèrent consacrer leur budget « culturel » à des équipements liés à la radio et à la télédiffusion (ce poste est plus important en zone rurale). Cependant, les dépenses en matériels technologiquement plus développés sont plus importantes dans les villes. Par

exemple, quand les familles urbaines dépensent plus de 5 % de leur budget culturel en abonnement pour les chaînes satellitaires, les familles rurales ne lui consacrent que 0,01 %, ce qui exprime une inéquité par rapport aux installations et infrastructures requises dans chaque milieu.

Néanmoins, il est indispensable de considérer ces données avec précaution. Car d'une part, il existe une certaine confusion dans les données affichées par les autorités, dans la mesure où la nomenclature présente deux postes de dépenses distincts : « culture et loisirs » ainsi que « culture ». Ainsi, le dernier poste se compose de trois catégories : l'achat de journaux et revues, l'achat et la location de vidéo, et les dépenses liées à la vente de billets de spectacles et de cinéma qui se distinguent dans les deux espaces de la manière suivante :

Graphique 29 : Distribution des dépenses au poste « culture » des ménages yéménites en zones rurales et urbaines (2012)¹¹⁹¹



L'ambiguïté entre les deux catégories de dépense est également perceptible dans ce schéma. Étant donné que hormis la vente de billets de spectacles, toutes les autres dépenses peuvent être estimées comme des loisirs culturels. Et inversement pour la section consacrée aux loisirs

¹¹⁹¹ *Ibid.*

culturels qui contient des postes (comme l'achat d'instruments de musique) pouvant être considérés comme exclusivement culturels.

D'un autre côté, il est impossible de comparer entre les consommations des deux zones si l'on exclut quelques facteurs importants, à savoir le budget réel des ménages pour ces postes de dépenses ainsi que le nombre des familles.¹¹⁹² De cette manière, les différences apparaissent d'une manière plus claire. De cette manière, en ce qui concerne les dépenses purement culturelles, une famille urbaine dépense en moyenne 19 riyals yéménites, quand la famille rurale ne dépense que 5 riyals. Pareillement pour les dépenses liées aux loisirs culturels, un ménage urbain y consacre pratiquement 24 riyals, lorsqu'une famille rurale n'y accorde que 10 riyals. Enfin, cette comparaison peut être extrapolée pour l'ensemble des articles, ce qui a tendance à faire apparaître encore plus les inégalités entre les deux espaces.

Par conséquent, les différences relevées dans le cas du Yémen peuvent largement être observées dans les autres pays de la région, dans la mesure où elles impliquent l'écart entre les niveaux de vie et l'existence d'infrastructures culturelles dans ces zones différenciés. Il est également nécessaire de prendre en considération d'autres caractéristiques qui concernent le statut socioculturel des familles, et engageant le niveau d'étude ainsi que la nature de l'emploi du chef de famille. Ces deux éléments peuvent avoir des conséquences sur l'ensemble des consommations culturelles (en milieux urbain ou rural) puisqu'elles ont à la fois un impact direct sur le niveau de vie des ménages, mais également sur les choix et les priorités de chaque foyer.

Enfin, cette analyse nous permet de constater la faiblesse de l'implication des stratégies culturelles arabes dans les zones rurales, à laquelle s'ajoutent des facteurs socioéconomiques comme la pauvreté ou l'isolation qui aggravent les inégalités entre les milieux urbains et

¹¹⁹² En ce qui concerne les statistiques du Yémen, pour le poste « Culture », en zone urbaine 62293 ménages ont été pris en considération pour une dépense mensuelle moyenne de 1166323 riyals. En milieu rural, il y a 28756 familles qui dépensent 144356 riyals.

Pour ce qui est du poste « culture et loisirs », on retrouve 97640 ménages citadins pour une dépense mensuelle s'élevant à 2329959 riyals, contre 177091 familles rurales avec un budget mensuel total de 1832474.

Voir : ĠUMHŪRIYYAT AL-YAMAN, AL-ĠIHĀZ AL-MARKAZĪ LI-IḤṢĀ' (RÉPUBLIQUE DU YÉMEN, ORGANE CENTRAL DES STATISTIQUES), « Muḥraġāt mash' mīzāniyat al-'usraī muta'addidaī al-'aġrād (Données sur le budget multi besoins des ménages) », *op. cit.*

ruraux dans les pays de la région. Cependant, malgré ces différences flagrantes, la culture et les pratiques culturelles dans les zones rurales peuvent constituer un moyen efficace pour ce qu'on appelle le développement territorial ou des localités et par conséquent de l'élimination du cycle de pauvreté.

Mais, quelles sont les spécificités de la culture en zone rurale, et quel est leur enjeu dans le développement des pays arabes ?

Nonobstant que le monde rural soit souvent marginalisé par rapport aux projets de développement et aux politiques culturelles arabes. Il convient toutefois de souligner qu'au niveau mondial, la problématique de la population rurale constitue un des sujets principaux des politiques culturelles des États développés ainsi que des pays en développement.

De cette manière, selon plusieurs observateurs, les milieux ruraux représentent l'espace dans lequel on trouve une réelle individualisation des identités locales. Aussi, ces dernières représentent le cœur même de la problématique liée aux anxiétés identitaires dues à une mondialisation offensive et à des politiques culturelles extrêmement centralisées.¹¹⁹³

Parallèlement, le rapport entre l'espace rural et les identités locales est d'autant plus important dans la plupart des États arabes, puisqu'il suffit de parcourir un atlas pour comprendre que les différents groupes ethniques dits « minoritaires » font partie de ce qui est appelé la paysannerie et se regroupent dans différentes provinces.¹¹⁹⁴ Cependant, la forte centralisation des institutions et des politiques culturelles arabes relèguent souvent la question de ces communautés au rôle d'icônes folkloriques.

Or, la prise de conscience mondiale sur l'enjeu que représente l'identité, l'apparition de multiples concepts liés au développement et au bien-être des individus, ainsi la distinction

¹¹⁹³ GUILLON, V. et SCHERER, P., *Culture et développement des territoires ruraux: Quatre projets en comparaison*, France, IPAMAC, 2012, p. 2.

¹¹⁹⁴ BRETON, R. et SUSS, C., *Atlas des minorités dans le monde: Panorama des identités ethniques et culturelles*, Paris, Autrement, 2008, p. 38- 45.

entre les différents types de valeur engendrés par les domaines artistiques a incité certains pays en développement comme l'Inde, la Chine, la Turquie ou le Brésil à repenser l'ensemble de leurs stratégies culturelles en y intégrant l'espace rural.

Dans la région arabe, même si le Maroc représente l'unique pays affichant une réelle politique de décentralisation culturelle. Il est important de relever que cette dernière est purement administrative, puisqu'elle dispose d'une faible portée sur le développement des localités concernées, qui souffrent d'importantes inégalités socioéconomiques. Ce qui a pour conséquence de reléguer les questions culturelles au second plan.¹¹⁹⁵

Aussi, ce genre de dilemme impliquant la réduction des inégalités économiques, mais aussi l'équité dans l'accès et la participation culturels dans ces deux espaces différenciés n'est pas spécifique au Maroc ou aux pays arabes. Néanmoins, si en France (un pays où la politique et les administrations culturelles se présentent d'une manière centralisée), les pouvoirs publics ont procédé à la reformulation de leurs stratégies publiques, de manière à créer un partenariat culturel avec les collectivités territoriales tout en leur accordant plus de liberté dans l'action et dans le financement des projets et activités culturelles.¹¹⁹⁶ Dans les pays arabes, les localités et autres territoires ruraux sont extrêmement dépendant de l'administration centrale, ce qui limite inexorablement leur liberté d'action.

Toutefois, les recherches menées sur la culture en zone rurale ont démontré qu'en liant les projets culturels aux programmes de développement territoriaux les pouvoirs publics pourraient créer un dynamisme socioéconomique particulier au niveau des localités rurales.¹¹⁹⁷ Ceci est également valable pour les pays en développement. Puisque ces mêmes études, révèlent que la « culture rurale » renferme des caractéristiques communes à toutes les

¹¹⁹⁵ LAHBIL TAGEMOUTI, L., BERROUHO, Y., ABOU AL AAZM, A. et FILI, A., *Diagnostic de l'économie du patrimoine culturel au Maroc: sa situation présente et les possibilités d'exploitation et des ressources qu'il recèle*, op. cit., p. 21.

¹¹⁹⁶ RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Développement culturel*, <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-dc.html>, consulté le 17 mai 2013.

¹¹⁹⁷ GUILLON, V. et SCHERER, P., *Culture et développement des territoires ruraux: Quatre projets en comparaison*, op. cit., p. 3.

régions, à savoir : un important contenu patrimonial se traduisant à la fois d'une manière tangible et intangible par le biais d'un style architectural atypique, de la présence de sites naturels et parfois historiques, du mode de vie des populations locales (agriculteurs, pêcheurs, montagnards, nomades...), de l'artisanat et enfin des expressions culturelles considérées comme durables, grâce à la transmission du savoir-faire et des traditions ainsi que la perpétuation des activités culturelles à travers des événements festifs et des rituels saisonniers.¹¹⁹⁸

Par conséquent, en plus de représenter un rempart pour la diversité culturelle, les campagnes, déserts, oasis et montagnes arabes offrent une richesse incomparable en matière de valeur culturelle. Cette dernière peut contribuer au développement économico-culturel des localités, mais aussi du pays. Aussi, les autorités publiques arabes ont généralement recours à de telles manœuvres à travers l'exploitation économico-touristique des agglomérations rurales. De ce fait, plusieurs expériences ont été menées dans différents pays de la région.

D'abord, l'expérience du Sultanat d'Oman a mis au point à un vaste projet de réhabilitation d'anciens villages totalement désertés après l'exode rural qu'a connu le pays.¹¹⁹⁹ Conséquemment, six villages bénéficiant de ce programme connaissent un ravivement économique particulier grâce à l'intégration d'un tourisme de petite échelle (maisons d'hôte et hébergement chez l'habitant).¹²⁰⁰

Le gouvernement jordanien a mené deux projets similaires, mais en adoptant une politique différente. En effet, le premier programme visant la réhabilitation du village Taibet Zamman a été mené en partenariat avec les autorités locales, mais aussi le secteur privé, il visait particulièrement l'insertion professionnelle des villageois qui ont bénéficié de multiples formations dans le secteur de l'hôtellerie. Quant au second, il a sollicité la participation de la

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁹⁹ Ce genre de projets est en parfaite concordance avec les objectifs de la politique culturelle du sultanat, puisqu'il s'appuie particulièrement sur la valorisation de l'identité et le patrimoine nationaux.

¹²⁰⁰ BERRIANE, M., *Tourisme, culture et développement dans la région arabe: soutenir la culture pour développer le tourisme, développer le tourisme pour soutenir la culture*, Paris, UNESCO, 1999, p. 23.

société civile, grâce à qui le village de Danan a été intégré dans l'espace de la réserve nationale du même nom.¹²⁰¹

Enfin, dans le but de diversifier le secteur touristique tourné principalement vers le tourisme balnéaire, le Maroc a procédé à la réadaptation de plusieurs villages dans l'Atlas marocain afin de développer un tourisme de randonnées, jugé plus sélectif et plus responsable puisqu'il se base principalement sur la découverte et le partage des expériences culturelles. De cette manière, ce pays se trouve plus avantageé puisqu'il bénéficie d'une longue expérience dans le tourisme international, mais aussi d'une proximité géographique particulière avec les pays occidentaux.

À travers ces expériences et projets culturels, nous pouvons relever plusieurs points avantageant le développement socioéconomique des localités rurales :

- la limitation des effets de l'exode rural, et la préservation du cachet culturel et de l'identité des villages ;
- la diminution des effets découlant de la précarité économique à travers la diversification des sources de revenus des villageois ;
- la réanimation économique des agglomérations rurales abandonnées ;
- le ravivement et l'exploitation des activités traditionnelles et de l'artisanat à une échelle économique plus importante ;¹²⁰²

Cependant, la reconversion des villages en lieux touristiques peut aussi comporter des désavantages pouvant menacer l'identité rurale. Les plus importantes conséquences sont la perte des métiers traditionnels (surtout dans le domaine agricole) à cause de la reconversion massive des habitants aux professions de l'hôtellerie, mais aussi l'endommagement des styles

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁰² Ce dernier point, n'implique pas une exploitation ou une production industrielles il concerne la reconnaissance des produits régionaux et par là, leur commercialisation en tant que biens d'exception au niveau interne ou externe.

architecturaux d'origines par l'installation d'infrastructures inadaptées ou encore l'utilisation de matériaux de construction non traditionnels.¹²⁰³

Enfin, le développement culturel dans les zones rurales nécessite une grande précaution dans la mise au point, mais aussi dans l'exécution des différents projets à but lucratif. Dans ce sens, plusieurs acteurs devraient être mis à contribution, notamment le secteur privé comme investisseur financier, la société civile, en tant qu'animateur, mais aussi représentant des identités locales et enfin l'État qui a pour rôle de coordonner et de réguler l'ensemble des travaux. Parallèlement, les activités économiques traditionnelles devraient être protégées par le biais de la labellisation des produits locaux afin de préserver une certaine qualité dans la production, mais aussi un certain niveau de prix. Ce qui tend à encourager les nouvelles générations à entreprendre la reprise ces métiers.

2. L'équité culturelle des genres et le développement dans le monde arabe.

D'une manière générale, les politiques culturelles arabes ont longtemps occulté la question de l'égalité des sexes. Toutefois, nous assistons depuis quelques années à un large mouvement mené par les différents acteurs du secteur culturel (intellectuels, organisations internationales, associations et ONG des droits de l'homme et autres) qui tente d'abord de reconsidérer le rôle de la femme dans un milieu qui a longtemps été dominé par les hommes, puis de pousser les politiques culturelles à réexaminer les rapports sociaux de genre dans les multiples secteurs de l'art et de la culture.

Ainsi, avant de procéder à une quelconque analyse il est important de souligner que la femme arabe évolue en subissant le poids de deux regards extrêmement critiques. Premièrement, celui de sa propre société qui la considère comme porteuse de valeurs et de coutumes de sa

¹²⁰³ GUILLON, V. et SCHERER, P., *Culture et développement des territoires ruraux: Quatre projets en comparaison, op. cit.*, p. 10.

communauté. Et deuxièmement, celui des autres sociétés qui l'enferment dans un certain nombre de stéréotypes.

Ainsi, cette présente section tente de connaître la place accordée de la femme arabe dans les différentes étapes du cycle culturel (en tant qu'artiste créatrice, mais aussi consommatrice), ainsi que dans les politiques culturelles arabes (par la place, qui lui est accordée en tant qu'agent-décideur ou exécutant) afin de répondre à la question suivante : en quoi la question de l'équité culturelle des genres pourrait-elle constituer un facteur de développement ?

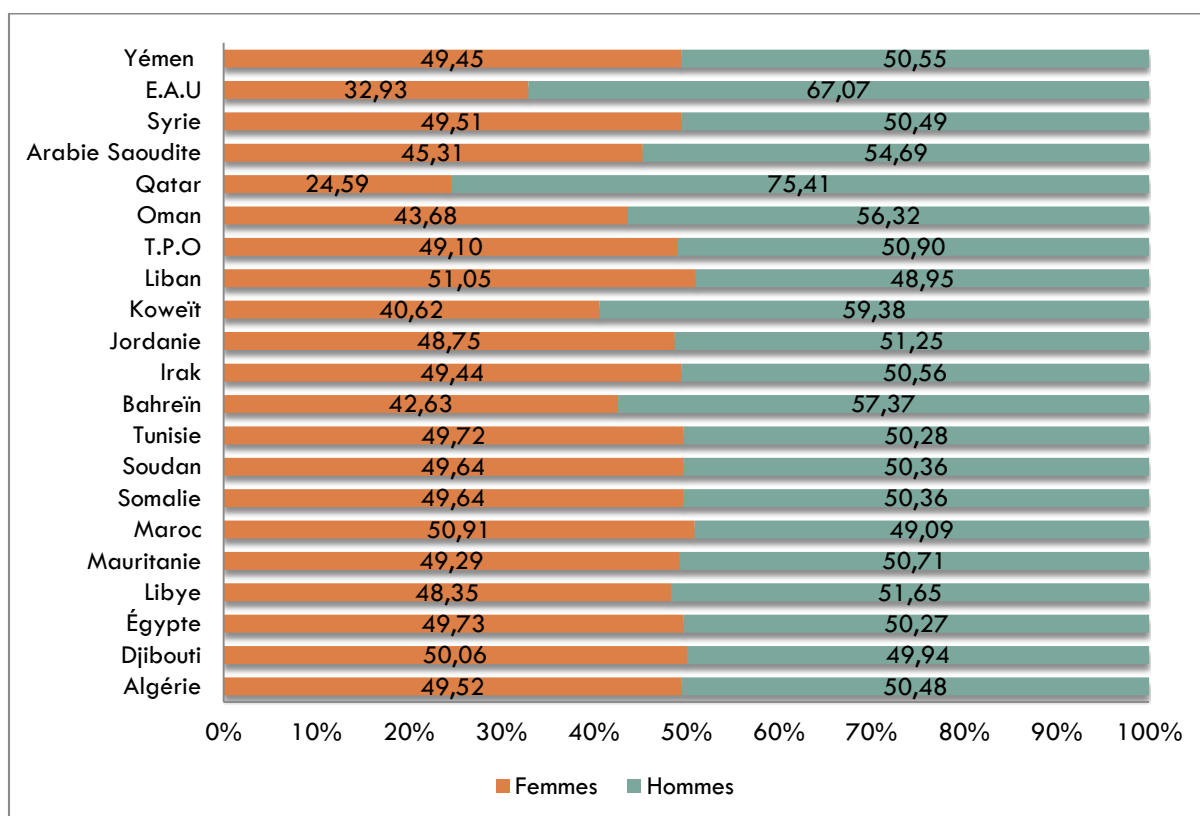
2.1. La situation des femmes dans les sociétés arabes.

Avant d'entamer une analyse concernant l'égalité dans l'accès et la participation culturels, il est nécessaire de situer la femme arabe dans son contexte sociétal, pour mieux comprendre les différentes situations la concernant dans le domaine de l'art et de la culture.

De ce fait, afin de comprendre l'importance des rapports sociaux de sexe dans l'ensemble des pays de la région, il faut en premier lieu se référer aux statistiques démographiques. De cette manière, le graphique ci-dessous inspiré par les données fournies par le rapport « *The World's Women* » de 2010¹²⁰⁴ (initié par l'Organisation des Nations Unies), représente le nombre total de la population réparti par genre, nous permet de constater la portion des femmes par rapport à l'ensemble de la population.

Graphique 30 : Proportion hommes/femmes dans les pays arabes (2010)

¹²⁰⁴ UN, *The World's Woman 2010*, New York, United Nation, Department of Economic and Social Affairs, 2010, p. 177- 182.



Nous remarquons à travers ce graphique que d'une manière générale et à l'exception de certains pays du Golfe, notamment les Émirats Arabes Unis (33 %) et le Qatar (25 %) ¹²⁰⁵, le taux de la population féminine est en équilibre avec celui des hommes.

De ce fait, ces chiffres laissent supposer que dans les domaines culturels, les femmes sont aussi importantes que les hommes en tant que productrices, créatrices, mais aussi consommatrices de produits artistiques et culturels. Par conséquent, si elles sont écartées du cycle culturel, ce dernier perd la moitié de son dynamisme et sa force.

Cependant, pourquoi la question des femmes dans les secteurs artistiques reste-t-elle problématique dans la région ?

¹²⁰⁵ *Ibid.*

Il s'agit principalement de l'existence d'un nombre d'obstacles qui ne sont pas uniquement propres aux pays arabes, mais qui représentent une question cruciale dans les programmes de développement de ces pays.

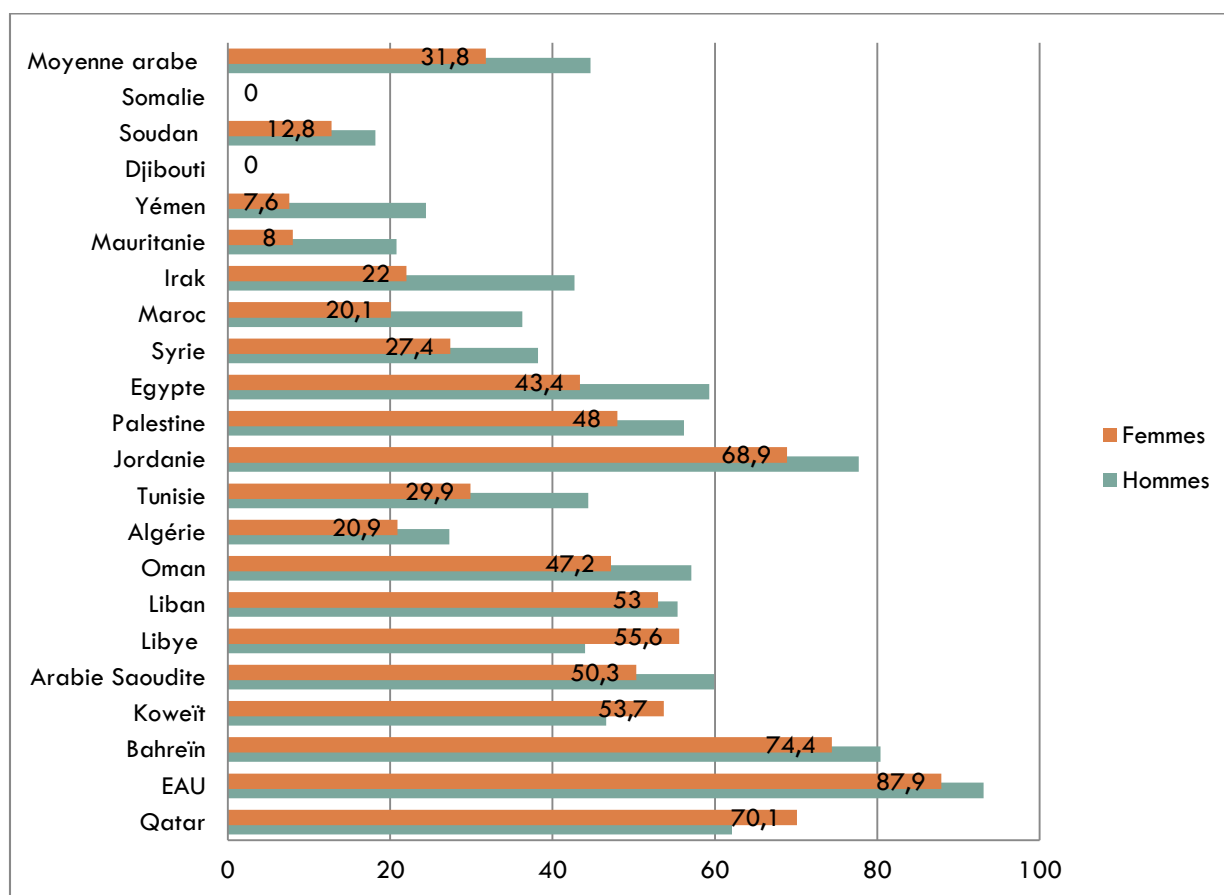
A. Les obstacles sociaux

Dans le monde arabe, le poids de la société est nettement plus important quant à l'épanouissement de la femme. Aussi, les femmes arabes intégrant les différents circuits artistiques, intellectuels et décisionnels subissent une pression encore plus importante que leurs semblables. Ceci peut être expliqué par un certain nombre de facteurs communs à la plupart des régions du monde, mais nettement plus accentués dans le monde arabe.

Ainsi, depuis quelques années, les gouvernements arabes multiplient les efforts pour atteindre une équité des genres dans le domaine de l'éducation. Par conséquent, comme nous le démontre le graphe suivant, la portion des femmes ayant suivi un cursus scolaire secondaire ou universitaire est en nette augmentation, même si l'on constate d'importantes disparités dans certains pays comme le Yémen ou la Mauritanie.

Graphique 31 : Comparaison par genre des taux de populations ayant suivi un enseignement secondaire ou supérieur en 2012)¹²⁰⁶

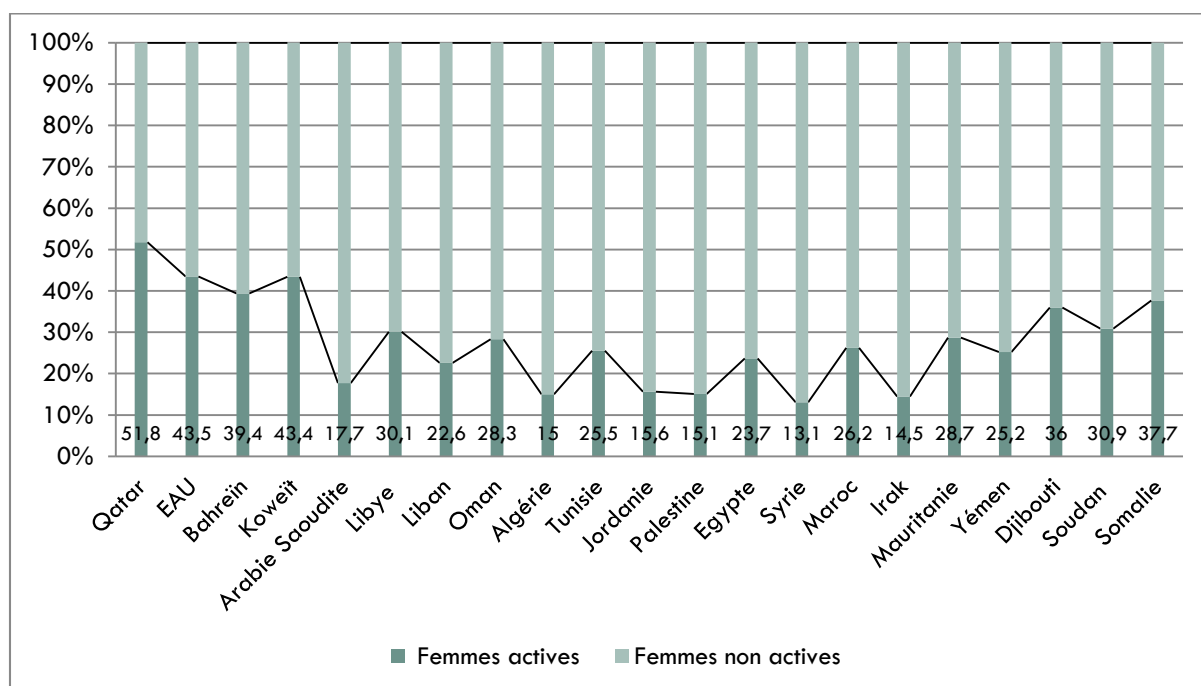
¹²⁰⁶ PNUD, *Rapport sur le développement humain 2013, L'essor du Sud: Le progrès humain dans un monde diversifié*, New York, PNUD, 2013, p. 188- 171.



Cependant, même si la proportion des femmes arabes ayant suivi des études secondaires ou universitaires frôle les 32 %, ceci ne semble pas avoir une grande incidence sur leur intégration dans le monde du travail comme le démontrent les données du PNUD de 2013. (Annexe 26, p. XXXIX).

Graphique 32 : Taux d'activité chez la population féminine active en 2011¹²⁰⁷

¹²⁰⁷ Ibid.



Ce schéma démontre d'une part que l'insertion professionnelle des femmes en âge de travailler dans les pays arabes demeure très faible (en moyenne 23 %) ¹²⁰⁸. Cependant, nous pouvons distinguer deux zones où le taux des femmes actives s'élève au-dessus de la moyenne régionale. D'abord, dans les pays du Golfe (à l'exception de l'Arabie Saoudite) ainsi que la Libye, dans lesquels on remarque également un important taux d'intégration féminine dans les cycles secondaire et supérieur de l'enseignement. Ce qui démontre que la question des genres est abordée dans les différentes politiques d'insertion professionnelle de ces États.

Ensuite, il y a le groupe des pays à Indice de Développement Humain (IDH) moyen ou faible, qui enregistre des taux relativement hauts (par rapport aux autres pays de la région) d'intégration féminine dans le monde du travail, mais qui en même temps enregistrent les plus bas pourcentages en matière d'éducation. Ceci, pourrait exprimer l'existence d'un nombre non négligeable de femmes qui travaillent par nécessité économique.

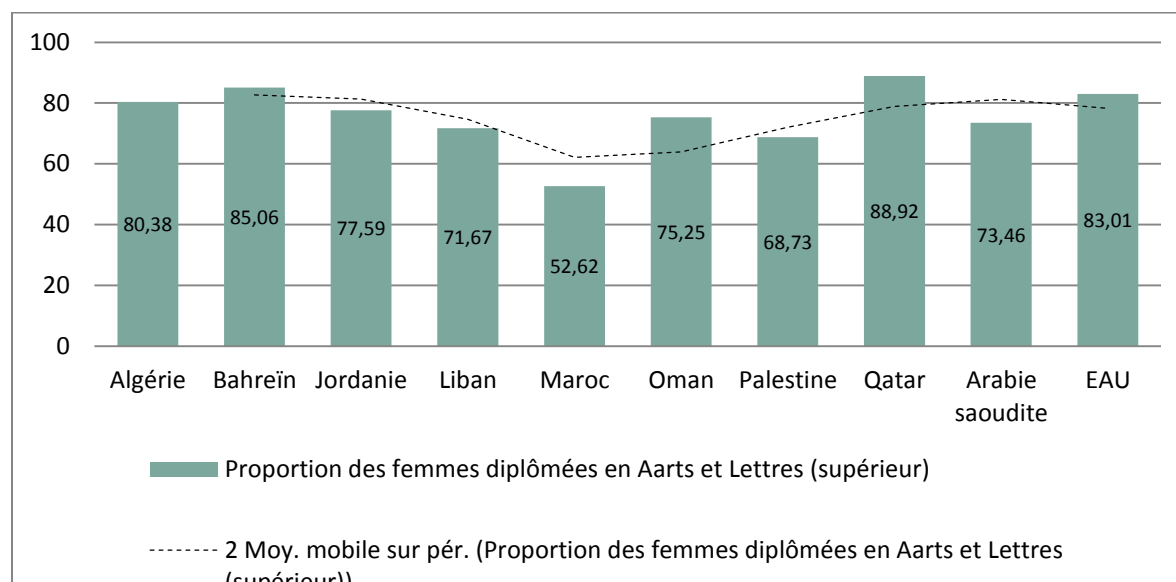
¹²⁰⁸ PNUD, *Rapport sur le développement humain 2013, L'essor du Sud: Le progrès humain dans un monde diversifié*, op. cit., p. 188- 171.

Par ailleurs, la portion des femmes inactives reste extrêmement élevée (en moyenne 77 %), ceci s'explique par des politiques d'emplois peu dirigées vers la question des genres, mais surtout un contexte social particulier avantageant en premier lieu le rôle social des femmes (en tant que mère et épouse) sur toute considération de carrière.

Par conséquent, même si elle a l'opportunité de travailler, la femme arabe est cantonnée dans un cadre qui la dirige systématiquement vers des métiers plus adaptés à « sa nature féminine ». Ces emplois sont limités à certains domaines comme : l'enseignement, le secrétariat et l'administration, et quelques spécialités médicales.

Aussi, on retrouve une exacerbation de ce genre de contradiction entre enseignement ou formation et orientation professionnelle dans les domaines artistiques, comme il est démontré dans le graphique suivant.

Graphique 33 : Part des femmes par rapport au nombre de diplômées du cycle supérieur en Art et Lettres¹²⁰⁹



¹²⁰⁹ ISU, « Rapports, Education, Diplômés par domaine d'étude de l'enseignement supérieur », *op. cit.*

Ainsi, selon les données de l'Institut de Statistique de l'UNESCO (ISU)¹²¹⁰, dans la majorité des pays arabes, le pourcentage des femmes ayant poursuivi des études supérieures dans le domaine des arts et des lettres est nettement supérieur à celui des hommes, dépassant dans quelques cas les 80 % comme en Algérie, au Bahreïn, au Qatar ou aux Émirats Arabes Unis.

Néanmoins, la majorité de ces femmes se trouvent écartées de leur domaine d'étude, une fois arrivées au stade de la professionnalisation, parce que l'ensemble de la société juge que

*« Le milieu artistique n'est pas adapté aux femmes »*¹²¹¹.

En outre, si le contexte social joue un rôle prédominant dans le choix de carrière professionnelle pour les futures travailleuses. Le cercle familial n'est pas négligeable et dépasse parfois celui de la société. Aussi, comme nous l'avons expliqué dans les précédents chapitres et selon la vision de P. BOURDIEU, la famille est un facteur d'une extrême importance dans la formation des goûts, mais aussi dans la direction ou non vers une carrière artistique. Or, ce facteur est amplifié en ce qui concerne les femmes et les familles arabes. Étant donné que même dans l'absence de recherches et de statistiques, il est facile de constater que les femmes artistes, ou bien celles qui travaillent dans le domaine culturel sont soit issues d'une famille jugée ouverte,¹²¹² ou encore descendent elles-mêmes de parents qui ont professionnellement évolué dans les sphères artistiques.¹²¹³

¹²¹⁰ Les données relatives aux pays indiqués dans le graphe ci-dessus concernent l'année 2011, mise à part pour la Jordanie (2006), le Maroc (2009) et Oman (2010). Ainsi, nous avons basé notre comparaison sur les chiffres correspondant à l'année la plus proche.

¹²¹¹ ERICARTS, *Les femmes dans les politiques culturelles*, http://www.ericarts.org/web/files/135/en/women_and_cultural_policies_francaisereport.pdf, consulté le 4 novembre 2012.

¹²¹² Nous avons utilisé le terme « ouverte » pour décrire certaines familles arabes qui sortent du cadre traditionnel, où en général l'un ou les deux parents ont un certain niveau d'éducation.

¹²¹³ Même s'il n'y a pas d'études établies à ce sujet, ce fait est remarquable auprès des actrices ainsi que des chanteuses arabes. Notons aussi qu'il y a des exceptions et que certaines femmes qui se démarquent par leur talent, par leur amour de l'art ou du métier culturel et passent ainsi outre la pression familiale ou sociale.

Par ailleurs, une fois ces deux étapes franchies, il faut noter que les milieux artistiques et intellectuels font parfois preuve d'un certain sexisme. L'histoire occidentale le démontre bien à travers plusieurs personnalités tel le célèbre peintre Auguste RENOIR qui disait que

« *La femme artiste est simplement ridicule, mais je suis pour la chanteuse et la danseuse.* »¹²¹⁴

Ou encore le psychanalyste Sigmund FREUD, qui écrivit en 1933 :

« *On estime que les femmes ont apporté peu de contributions aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la culture, mais peut-être ont-elles quand même inventé une technique, celle du tressage et du tissage...* »¹²¹⁵

De cette façon, même dans les plus hautes sphères intellectuelles occidentales, le rôle artistique de la femme se limitait à quelques fonctions comme celle de muse ou de source d'inspiration pour le créateur masculin, d'interprète des œuvres créées par l'homme en tant que chanteuse, danseuse, actrice ou artisane (tisseuse, brodeuse... etc.) sans pour autant qu'on lui accorde le statut « d'artiste créateur ». ¹²¹⁶

Enfin, il semblerait aujourd'hui que ces considérations sont dépassées même dans une région telle que le monde arabe surtout avec le rôle croissant et l'importante représentation féminine dans les médias. Néanmoins, l'effet « *superstar* » a souvent des répercussions négatives sur le travail artistique des femmes. En effet, les médias présentent dans la majorité des cas une catégorie particulière d'artistes femmes, opérant dans des secteurs d'interprétation et non de création (chanteuses et actrices), ce qui écarte un nombre important d'autres créatrices (cinéastes, compositrices...) du champ de la reconnaissance et de l'estimation professionnelles.

B. Les obstacles juridiques

Les changements et les bouleversements du XX^e et du XXI^e siècle ont eu un impact important sur les conditions de la femme dans tous les pays du monde. Aussi, dès les années 1960 les

¹²¹⁴ DUMAS, M.H., *Femmes et art au XXe siècle: Le temps des défis*, Paris, LUNES, 2000, p. 5.

¹²¹⁵ *Ibid.*

¹²¹⁶ ERICARTS, « Les femmes dans les politiques culturelles », *op. cit.*, p. 13.

pays arabes ayant adopté une stratégie développementaliste ont en quelque sorte soutenu l'intégration de la femme dans les activités économiques.

Dans ces conditions, l'expansion des institutions publiques a permis aux femmes arabes d'intégrer le marché du travail, et principalement dans le secteur public qui leur accordait (jusqu'aux années 1980) plus d'avantages sociaux en matière d'équité salariale, de congés de maternité, de départ anticipé à la retraite et surtout de sécurité de l'emploi (en 1987, près de 51 % des femmes actives de la région étaient employées dans le secteur public).¹²¹⁷

Ensuite, le développement du secteur privé (survenu après les changements opérés dans les différentes stratégies économiques et politiques dans la plupart des pays de la région) combiné à l'accroissement de la classe moyenne, l'accroissement du niveau d'éducation des femmes, l'urbanisation ainsi que l'éclatement des grandes structures familiales ont hissé le travail de la femme au rang de nécessité dans la plupart des sociétés arabes.

Néanmoins, malgré les efforts fournis par la plupart des gouvernements arabes pour que les femmes puissent accéder plus facilement au marché de l'emploi, le regard et le poids de la société sont restés inchangés à son égard.

Cette situation est particulièrement palpable au niveau du statut juridique accordé à la femme arabe. En effet, si les droits publics de la plupart des femmes arabes sont préservés en termes de travail, de vote, de participation sociale... Ses droits privés¹²¹⁸ quant à eux, posent de graves problématiques, car ils sont en totale contradiction avec les changements qui s'opèrent dans le monde et dans la région arabe en particulier.

Par ailleurs, il est difficile d'aborder le sujet du statut juridique de la femme artiste dans les pays arabes à cause de l'important vide juridique existant dans la plupart des pays de la région et qui concerne aussi bien les hommes que les femmes. Toutefois, il est nécessaire de revenir

¹²¹⁷ DESTREU, B., *Femmes, travail et politiques publiques dans le monde arabe: Réflexion sur les ingrédients du changement social*, Paris, Institution française de sociologie, 2009, p. 6.

¹²¹⁸ SAAD-ZOY, S. et BOUCHARD, J., *Les droits culturels en Maghreb et en Egypte*, UNESCO., Rabat, UNESCO, 2010, p. 58.

sur la situation de la femme en tant que travailleuse dans les différents domaines, afin de mieux comprendre les embûches juridiques à l'amélioration de son statut.

Dès lors, les statistiques de la Banque Mondiale concernant la région révèlent qu'en 2008, 35 % des femmes actives travaillaient dans le domaine de l'agriculture et 12,25 % d'entre elles étaient employées dans le secteur de l'industrie. Ainsi, comparés aux années précédentes, ces taux connaissent un important recul contrairement au secteur des services qui emploie 52 % des travailleuses dans la région¹²¹⁹. Parallèlement, si ces données semblent dévoiler le développement de nouveaux secteurs dans la région, elles n'expriment pas la qualité du travail et les qualifications qui lui sont requises. Or, le taux de femmes occupant un emploi vulnérable¹²²⁰ (41 %) est considéré comme révélateur, dans la mesure où il exprime l'augmentation du travail informel généralement répandu auprès des personnes vivant dans des conditions économiques précaires et ayant peu de qualification et un faible niveau d'étude. En ce qui concerne le droit du travail consacré à la tranche féminine, même si les femmes continuent à jouir de quelques avantages relatifs aux départs en retraite anticipée et aux congés de maternité au sein du secteur public. Néanmoins, la loi (étant influencée par le regard de la société) considère l'homme comme « le chef de la famille » et relègue la femme au rôle d'épouse ou de mère. Ceci se répercute automatiquement sur sa rémunération puisque cette dernière est généralement envisagée comme un supplément au revenu familial (même si son salaire est supérieur à celui de l'homme), mais aussi sur les systèmes d'aides sociales et de pensions de retraite qui rétribuent les femmes d'une façon inférieure aux hommes.

Aussi, la plupart des lois arabes ne se sont pas adaptées aux divers changements qui se sont produits au niveau des sociétés arabes et qui ont engendré une nouvelle catégorie de femmes (en constante augmentation), celles des femmes divorcées ou non mariées devant travailler pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles. En outre, la plupart des législations

¹²¹⁹ BANQUE MONDIALE, *Données: Indicateurs: Main d'œuvre et protection sociale*, <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SL.SRV.EMPL.FE.ZS/countries/ZQ-A5?display=graph>, consulté le 6 juin 2013.

¹²²⁰ Le travail vulnérable est défini par la Banque Mondiale comme : le travail non rémunéré effectué dans une structure familiale ainsi que l'auto-emploi (personnes qui travaillent à leur propre compte).

arabes considèrent encore que les femmes sont financièrement prises en charge par le « chef de famille ».

Dans certaines situations, la loi encourage les femmes à quitter leurs emplois pour mieux remplir leurs tâches familiales. À titre d'exemple, la loi libanaise propose aux femmes qui se marient une pension durant la première année de leur mariage dans le cas où elles abandonneraient leur emploi et une somme forfaitaire si elles démissionnent de leur poste.¹²²¹

Enfin, cette condition exprime l'impact du droit de la femme arabe en général sur ses droits de travailleuse. Toutefois, il est à noter que dans le domaine de la culture la situation de la femme est plus aggravée. En effet, si les femmes issues d'une certaine strate sociale (aisée et moyenne) arrivent à dépasser les préjugés de la société. Elles se retrouvent freinées au niveau juridique qui d'une part, occulte toute reconnaissance du travail culturel, et qui d'une autre relègue le travail des femmes au second plan. Ceci constitue un élément de dissuasion supplémentaire quant au choix professionnel des femmes formées dans les disciplines artistiques.

Par conséquent, une reconversion massive des diplômées en arts et lettres dans les secteurs des services et de l'administration peut expliquer la contradiction entre le taux des diplômées dans ce secteur et celui de leur insertion professionnelle.

La question qui se pose est alors, quel rôle doit jouer les politiques culturelles arabes dans la diminution de l'iniquité des genres dans le domaine culturel ?

2.2. Les femmes et les politiques culturelles arabes.

Malgré les obstacles cités dans la précédente section, beaucoup de femmes arabes ont intégré le circuit des artistes créatifs à travers les différents domaines culturels, que ça soit la musique, la littérature, les arts plastiques et la poésie. Aussi, ces artistes femmes sont présentes autant dans le domaine de l'art religieux (comme les incantations soufies) que celui de l'art profane.

¹²²¹ DESTREU, B., *Femmes, travail et politiques publiques dans le monde arabe: Réflexion sur les ingrédients du changement social*, op. cit., p. 10.

De ce fait, plusieurs noms féminins ont marqué la culture arabe. Certaines artistes femmes sont même sorties du cercle régional¹²²² pour atteindre une reconnaissance internationale comme en témoigne l'ouvrage de Rita EL KHAYAT « La femme artiste dans le monde arabe ».

Néanmoins, la plupart d'entre elles n'ont pas la chance d'atteindre ce degré de reconnaissance et font souvent face à leur double statut « femme et artiste ». Ainsi, c'est ce point précis qui fait de la question des rapports de genres un point crucial dans les défis des politiques culturelles arabes.

A. Les femmes dans les structures et institutions culturelles arabes

Depuis quelques années et surtout vers la fin du siècle dernier, la parité des sexes a gagné en importance dans tous les sujets se rapportant au développement, à la diversité et à l'équité dans les sociétés. De ce fait, c'est les grandes organisations internationales épaulées par un nombre important d'ONG qui ont été les premières à s'emparer de ce sujet pour l'intégrer dans la majeure partie de leurs programmes. Par conséquent, tous les rapports, statistiques et recherches entrepris actuellement consacrent des parties non négligeables aux questions d'égalité et à la situation de la femme en matière d'éducation, de travail, de santé, de droits, de participation... etc.

Préalablement, durant la période coloniale l'apparition des mouvements de libération a quelque peu atténué les disparités des genres auprès d'une certaine couche sociale des pays arabes. En Égypte par exemple, la création de la première école de filles en 1879, ainsi que la montée du courant anticolonial ont engendré les débats liminaires sur les conditions de la

¹²²² Nous utilisons ici l'expression « cercle régional », car il existe une certaine circulation des produits culturels et spécialement dans les domaines de la musique et du cinéma dans l'ensemble des pays arabes. Néanmoins, la plupart des artistes atteignant cette notoriété viennent généralement du Moyen Orient et particulièrement de l'Égypte et du Liban (considérés comme leader dans certains domaines). Quant aux artistes maghrébins (chanteurs et acteurs), ils ont plus de difficultés à s'exporter dans les pays arabes orientaux particulièrement à cause des différences linguistiques. Parfois ce manque est comblé dans le domaine de la littérature, où certains auteurs maghrébins arrivent à atteindre un incroyable degré de célébrité parce qu'ils écrivent en langue arabe littéraire telle Ahlam MESTGHANEMI.

femme égyptienne.¹²²³ Aussi, cette mobilisation s'est poursuivie jusqu'au début du vingtième siècle. De cette manière, le premier mouvement féministe égyptien a vu le jour en 1919, suivi par la consécration du droit des Égyptiennes aux études universitaires, puis le droit de vote en 1956.¹²²⁴

Pour les autres pays de la région, la reconsidération du rôle de la femme était à l'ordre du jour dans les débats publics dès l'indépendance. En effet, dans une idéologie socialisante, certains États ont choisi d'accorder (théoriquement) aux femmes les mêmes droits et les mêmes devoirs que les hommes¹²²⁵. Ainsi, le quatrième chapitre de la constitution syrienne¹²²⁶ ayant pour titre « les libertés, les droits et les devoirs généraux » représente un exemple intéressant de cette vision, en stipulant que :

« L'État garantit à la femme toutes les chances accordées pour une participation active et totale dans la vie politique, sociale, culturelle et économique. L'État œuvre aussi à briser les chaînes empêchant son développement et sa participation dans la construction d'une société arabe socialiste. »¹²²⁷

En outre, même si les rapports mondiaux révèlent une nette et constante augmentation de l'intégration féminine dans l'éducation ainsi que dans le monde du travail. Les pays arabes enregistrent cependant un important retard en ce qui concerne les postes de haute responsabilité.

¹²²³ Cette première étape a été vivement initiée et soutenue par les deux publications du penseur égyptien Qasi AMIN, « *Tahrīr al-mar'a* » (la libération de la femme) et « *Al-mar'a al-ġadīda* » (la femme nouvelle).

¹²²⁴ ALBATRAWI, M. et KHFAJI, N., « *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī miṣr* (Les politiques culturelles en Egypte) », *op. cit.*, p. 48.

¹²²⁵ Il faut rappeler cependant que d'une part, tous les textes relatifs à cette question se rapportent aux seuls droits économiques et sociaux de la femme (droit à l'enseignement, au travail, à la participation sociale économique et politique,...) mais ne concernent pas le statut privé de la femme. Dans ce domaine, seule la Tunisie qui dans une vision libérale a intégré dans sa législation les droits privés des femmes en termes d'âge légal de majorité, de divorce, d'interdiction de la polygamie,... à côté des droits publics.

¹²²⁶ Décret présidentiel n° 208 du 13 mars 1973.

¹²²⁷ YAZJI, R. et AL KHATIB, R., « *Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā* (Politiques culturelles en Syrie) », *op. cit.*, p. 38.

Ainsi, selon le rapport du PNUD de 2013,¹²²⁸ la région arabe enregistre le taux le plus faible au monde en ce qui concerne le nombre de femmes siégeant au parlement (13 %), ce qui la place en dessous des régions les moins développées comme l'Afrique subsaharienne (20,9 %) ou encore l'Asie du Sud (18,5 %). Cependant, quelques changements se sont opérés depuis peu de temps, plaçant certains pays arabes dans des positions mondiales assez élevées, comme le démontrent les statistiques de l'organisation de l'Union Interparlementaire (IPU).

Tableau 17 : Les femmes dans les parlements arabes en 2013¹²²⁹

Pays	Rang mondial	Chambre unique ou basse		Deuxième chambre ou Sénat	
		Nombre de femmes	Proportion des femmes	Nombre de femmes	Proportion des femmes
Algérie	27	146	31,6	10	7,5
Tunisie	38	58	26,7
Irak	43	82	25,2
Arabie Saoudite	67	30	19,9
E.A.U	78	7	17,5
Maroc	80	67	17,0
Libye	83	33	16,5
Somalie	95	38	13,8
Djibouti	100	7	12,7
Jordanie	103	18	12,2	7	11,7
Syrie	105	30	12,0
Bahreïn	115	4	10,0	11	27,5
Koweït	129	4	6,2
Liban	136	4	3,1
Égypte	139	10	2,0	12	4,4
Oman	140	1	1,2	15	18,1
Yémen	141	1	0,3	2	1,8
Qatar	142	0	0,0

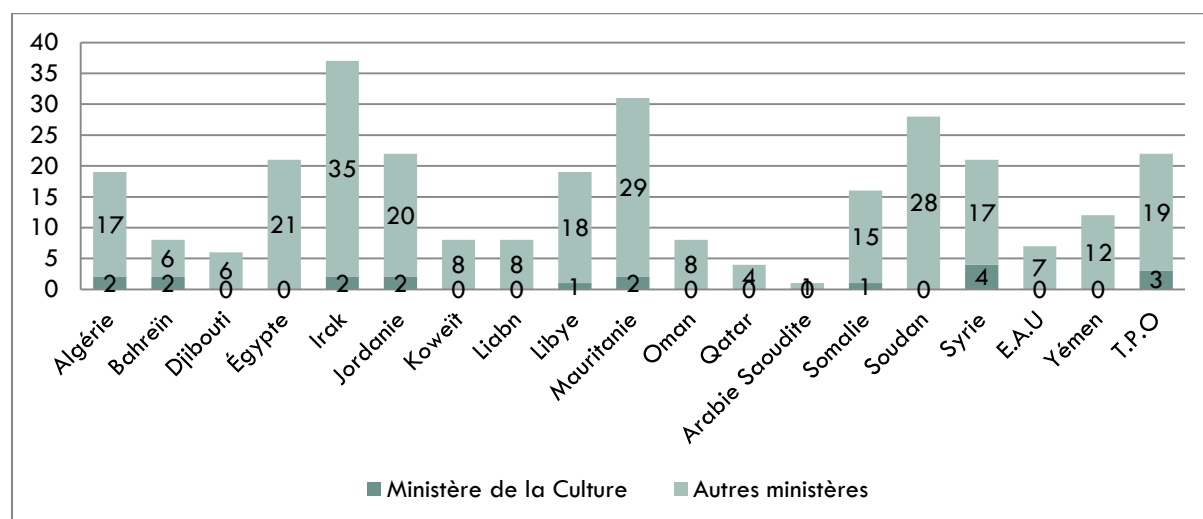
¹²²⁸ PNUD, *Rapport sur le développement humain 2013, L'essor du Sud: Le progrès humain dans un monde diversifié*, op. cit., p. 168- 171.

¹²²⁹ UNION INTERPARLEMENTAIRE, *Les femmes dans les parlements nationaux*, <http://www.ipu.org/wmn-f/arc/classif010713.htm>, consulté le 10 juillet 2013.

En ce qui concerne le domaine de la culture, le manque de statistiques nous dirige vers un unique indicateur se rapportant aux postes de responsabilité occupés par des femmes au sein d'une institution culturelle. Par conséquent, les seules informations disponibles sur les femmes arabes ayant occupé un haut poste dans ce domaine concernent exclusivement les ministres, les secrétaires d'État ou les chefs de cabinet au sein de l'institution centrale chargée des affaires culturelles.

Le graphique ci-dessous¹²³⁰ compare le nombre de femmes arabes placées dans les hautes fonctions des institutions publiques chargées des affaires culturelles par rapport aux autres postes ministériels féminins occupés depuis la création de chaque État.

Graphique 34: Nombre de femmes arabes dans les hauts postes de l'institution culturelle par rapport aux autres institutions publiques en 2013.



Une rapide lecture de cet histogramme indique que les gouvernements arabes n'hésitent pas à confier des postes de hautes responsabilités ministérielles et notamment auprès des institutions chargées du domaine culturel. À cet effet, en Algérie, au Bahreïn et en Syrie les ministres de la Culture actuellement en exercice sont des femmes (Annexe 27, p. XL).

¹²³⁰ WORLD WIDE GUIDE TO WOMEN IN LEADERSHIP, *Female ministers by country*, http://www.guide2womenleaders.com/female_ministers_by_country.html, consulté le 27 mars 2013.

En Syrie, la désignation d'une femme à la tête du ministère de la Culture semble être un fait commun, dans le sens où excepté la période s'étendant de 2003 à 2013, ce poste n'a été occupé que par des femmes. Ensuite, les pays du Golfe semblent être frileux à l'idée d'accorder de hautes fonctions aux femmes dans les institutions culturelles publiques, sauf pour le Bahreïn qui a toujours nommé des femmes appartenant à la famille régnante¹²³¹.

Enfin, l'élément le plus déconcertant est l'absence de postes directionnels féminins auprès de l'Égypte et du Liban, même si pour le premier cas le nombre de fonctions ministérielles tenues par des femmes reste élevé. Or, en ce qui concerne le Liban, le taux des femmes intégrées dans les hautes fonctions de l'État est d'une extrême faiblesse (l'un des plus faibles de la région), aux niveaux parlementaire et ministériel.¹²³²

Ce qui est en totale contradiction avec la réputation de la femme libanaise qui est considérée comme la plus « libre » et la plus épanouie par rapport aux autres femmes de la région, grâce (ou à cause de) à l'image véhiculée par les médias et les moyens de communication. Ainsi que la présence massive des Libanaises à tous les niveaux de la vie culturelle, artistique et médiatique. De ce fait, cet élément est en parfaite corrélation avec les conclusions des chercheurs et autres spécialistes qui se sont penchés sur le problème de la parité des sexes dans les secteurs artistiques et culturels, et qui affirment que malgré la prédominance du sujet relatif à l'égalité des sexes dans les programmes et projets culturels de la région. D'une manière effective, les hautes positions liées aux professions intellectuelles et artistiques sont dans la plupart des cas inaccessibles aux femmes.¹²³³

Pour finir, même si les postes directionnels au sein des institutions liées au domaine de la culture ne représentent pas un indicateur très représentatif de la position professionnelle des femmes arabes dans les différents secteurs artistiques, il exprime néanmoins les efforts des

¹²³¹ Comme nous l'avons expliqué dans la définition et les objectifs des politiques culturelles arabes, cette stratégie vise à minimiser les objections relatives aux programmes mais aussi au financement de certains projets.

¹²³² Les Libanaises ayant occupé un poste de ministre ou de secrétaire d'État sont au nombre de huit, quand à la désignation de la première femme ministre, elle ne s'est faite qu'en 2004.

¹²³³ PEQUIGNOT, B., *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 43.

pouvoirs publics et leur politique en ce qui concerne les rapports sociaux de genre. Cependant, les postes ministériels culturels n'ont aucune répercussion au niveau de la société, puisqu'ils sont souvent considérés comme des emplois administratifs, ce qui remet encore une fois en cause la position et la situation des femmes travaillant directement dans les domaines créatifs.

B. La question de la parité des genres dans les politiques culturelles arabes

La question des rapports de genre représente un double défi pour les politiques culturelles arabes. Premièrement, le statut de la femme artiste et spécialement au sein des fonctions de haute responsabilité constitue une problématique qui se pose au niveau mondial. À l'évidence, même s'il existe dans les pays les plus développés, une forme d'évolution en ce qui concerne l'intégration des femmes en tant que créatrices dans les différentes filières de l'art : cinéma, musique, arts plastiques, photographie... On retrouve toutefois quelques métiers qui demeurent hermétiquement fermés ou rarement accessibles à la gent féminine, comme celui de « chef d'orchestre ». Aussi, cette situation ne se limite pas à un corps professionnel particulier, mais peut s'étendre à des disciplines entières comme le Jazz par exemple.¹²³⁴ Dans un second temps, la complexité et le poids des us et coutumes dans les sociétés arabes, ainsi que le manque d'encadrement offrent un environnement peu favorable à l'épanouissement de l'artiste féminin.

Néanmoins, l'histoire de l'art dans la région arabe a toujours été ponctuée de figures féminines emblématiques, à toutes les époques, mais aussi dans tous les domaines artistiques. Par conséquent, la situation actuelle est d'abord due à une omission de la part de la couche intellectuelle masculine arabe comme l'atteste Faihaa ABD AL-HADI dans son article intitulé : « *Al-kitāb wa "tuqūb al-dākirāt"* : *al-mar'a al-'arabiyya fī maydān al-tqāfa wa al-ibdā'* » (le livre et « les trous de mémoire » : la femme arabe dans le domaine de la culture et de la créativité), paru dans le quotidien palestinien « *Al Ayyam* ». Dans lequel elle rappelle l'oubli, volontaire ou involontaire, de la « littérature faite par les femmes arabes » à

¹²³⁴ *Ibid.*

travers l'histoire de la littérature arabe. Elle revient également sur certains auteurs et poètes qui ont été formés par des artistes femmes.¹²³⁵

Par conséquent, il est évident que la conjoncture économique, sociale et politique a imposé d'une manière progressive la reconsidération du rôle et de l'apport des femmes dans les divers projets et programmes de développement. Néanmoins, l'introduction d'une telle mesure au niveau des politiques culturelles arabes semble plus délicate à cause d'une double sanction sociale, dirigée d'abord vers le domaine de l'art et de la culture puis vers les femmes de manière générale.

Aussi, sous les pressions permanentes de la communauté internationale, mais aussi le travail actif de la société civile, les pouvoirs publics arabes tendent de plus en plus à reconnaître et à valoriser le travail créatif et artistique féminin par le biais de diverses manifestations culturelles (festivals, rencontres et débats consacrés à « l'art féminin »).¹²³⁶ Toutefois, ce genre d'initiatives risque de cantonner le travail artistique des femmes arabes dans un genre particulier et des sujets restreints.¹²³⁷

Par conséquent, afin de limiter les disparités de genre dans le domaine culturel, les politiques culturelles arabes devraient initialement reconsidérer la place de la femme au sein du cycle culturel. De cette manière, il est important d'estimer son potentiel à générer de la valeur (économique et culturelle) en tant que créatrice, mais aussi consommatrice des biens et des services artistiques, ce qui impose encore plus de prudence à l'égard des inégalités et des contrastes existant entre les pays de la région, mais aussi au sein de chaque société.

¹²³⁵ ABD AL-HADI QASSIM, F., « Al-kitāb wa « tuqūb al-dākirā » : al-mar'a al-a' rabiya fī majāl al-ṭaqāfa wa al-'ibda' (Le livre et "les trous de mémoire": la femme arabe dans le domaine de la culture et de la créativité) », in *Al Ayyam*, 21 octobre 2012.

¹²³⁶ DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M., « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,... 4/4: Acteurs culturels émergents et diversité des populations », Brussel, Association Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, vol.4/4, 2010, p. 2.

¹²³⁷ Il est facile de reconnaître ce genre de limitation créative par les différentes œuvres littéraires, musicale, cinématographiques,... qu'on retrouve dans le marché des biens culturels dans la région.

Par ailleurs, les médias ainsi que les nouveaux moyens de communication et d'information peuvent être un outil efficace pour atténuer le regard négatif de la société envers les femmes artistes et servir à ces dernières comme moyen d'expression et de communication avec le public. Toutefois, ce type d'outil devrait être utilisé avec une extrême précaution, puisqu'il s'agit d'une arme à double tranchant pouvant provoquer encore plus d'acrimonie envers l'art et les femmes artistes.¹²³⁸

Rappelons aussi que la situation de « la femme créatrice » dans le monde arabe se présente d'une manière singulière. En effet, les femmes sont un élément crucial pour le patrimoine arabe, puisqu'elles sont souvent garantes de la perpétuation des traditions et du savoir-faire hérités, elles constituent aussi une part importante de la main-d'œuvre artisanale à travers plusieurs métiers traditionnels tels le tissage, la broderie, la poterie... Par conséquent, l'enjeu des politiques culturelles est d'autant plus important puisque cet élément constitue un point essentiel dans les stratégies et programmes de valorisation et de préservation du patrimoine national. Il peut également représenter un moyen efficace pour atténuer les différentes disparités entre les zones de vie et les tranches de la société, dans la mesure où l'artisanat féminin est souvent pratiqué dans l'espace rural et dans les couches sociales défavorisées.¹²³⁹

Enfin, l'éducation est le moyen le plus efficace pour lutter contre les préjugés sociaux et redéfinir l'image de la femme et de l'artiste arabes. De cette manière, les programmes scolaires devraient introduire l'histoire de l'art arabe et la participation féminine afin d'inculquer aux nouvelles générations le rôle positif qu'ont eu les femmes dans les différents domaines artistiques. Cette éducation ne devrait pas se limiter aux établissements scolaires et autres institutions d'enseignement, mais elles pourraient s'étendre aux autres domaines

¹²³⁸ En témoigne une émission télévisée très populaire dans la région du Golfe, « le poète du million », qui en 2010 a non seulement révélé une femme poétesse (Hessa HILAL) dans une discipline très masculine « *nabatie* » citée en dialecte de la région et répandue chez les bédouins, mais aussi qui a créé la polémique puisque cette femme parlait dans son poème des brimades dont souffraient ses compatriotes à cause de la société.

Voir : SUMMER, S., *Le statut des femmes n'est pas un long poème tranquille*, <http://www.courrierinternational.com/article/2010/06/01/le-statut-des-femmes-n-est-pas-un-long-poeme-tranquille>, consulté le 27 juin 2013.

¹²³⁹ ERICARTS, « Les femmes dans les politiques culturelles », *op. cit.*, p. 15.

connexes, comme les médias et les différents moyens de diffusion qui ont un impact important sur les comportements et les jugements sociaux.

Pour conclure, nous avons choisi de mettre en lumière le sujet de l'équité culturelle à travers une différenciation des espaces et des genres. Néanmoins, il est important de noter que les inégalités par rapport à l'accès et la participation culturels sont un phénomène cumulatif aboutissant à la formation de catégories de personnes extrêmement défavorisées.

Enfin, ces problèmes de dissimilitudes culturelles ne peuvent être entrepris d'une manière isolée, puisque la question de l'équité comporte de nombreuses ramifications dans le domaine de l'éducation, de la santé, de la pauvreté... Conséquemment, la question des inégalités telle qu'elle est abordée dans les différents programmes et projets de développement relatifs au monde arabe, devrait prendre plus en considération le facteur culturel, comme problème, mais aussi comme solution à cette situation puisqu'il est impliqué à la fois dans le développement économique, social et humain des pays de la région.

Pour finir, la problématique posée au début de cette partie se rapportant principalement au degré d'intégration des facteurs culturels dans le processus de développement de la région arabe a pu être soulevée à travers les quatre indicateurs développés plus haut. De ce fait, cette analyse a révélé l'importance de ces éléments au moyen d'une double dimension économique-culturelle, mais également par le biais d'autres éléments sociaux et humains inhérents à tout processus de développement.

Cependant, sur le plan technique et méthodologique, l'application de ces indicateurs dans une région telle que le monde arabe a fait ressurgir un obstacle de taille, celui du manque de statistiques et de données chiffrées, ainsi que l'opacité des institutions publiques arabes par rapport aux travaux d'investigation et de recherche. De ce fait, l'analyse des quatre indicateurs culturels pour le développement a été endiguée à plusieurs niveaux :

- l'estimation exacte de la taille et de l'ampleur du secteur culturel sur le plan économique et social ;
- l'interprétation des véritables fondements des politiques culturelles arabes et leur mode de fonctionnement ;
- le suivi et l'évaluation des différents programmes, politiques, stratégies ou projets entrepris dans la région ;
- l'élargissement de la comparaison au niveau mondial ou interrégional (que ça soit avec les régions développées ou bien encore les pays en développement).

Cette limitation due au manque de données est spécifiquement perceptible au niveau du potentiel économique, et par conséquent la capacité du secteur culturel de contribuer au développement économique. Dans la mesure où l'absence totale de statistiques et d'informations sur la taille du marché de l'emploi culturel (le nombre de travailleurs dans ce secteur, en tant que créateurs ou autres intervenants de la chaîne des valeurs culturelle), mais également sur le nombre d'entreprises opérant dans les filières culturelles, déstabilise complètement l'analyse de ces indicateurs à travers les différentes phases du cycle culturel.

Par ailleurs, malgré ces différentes entraves nous constatons qu'en faveur de la batterie d'indicateurs choisis, il y a une tendance qui se généralise de plus en plus auprès des États de la région.

Ces derniers abandonnent progressivement (mais pas complètement) l'instrumentalisation du secteur culturel à des fins idéologiques. En effet, les politiques publiques en général et culturelles en particulier intègrent graduellement (et d'une manière différente) l'importance du « capital humain » et du « capital créatif » dans leurs choix et leurs décisions, notamment en ce qui concerne certaines filières culturelles comme les industries de l'art ou encore le patrimoine. Parallèlement, les stratégies de l'éducation adoptées par les pouvoirs publics arabes semblent aussi évoluer. Car, après avoir focalisé leurs efforts exclusivement sur l'alphabétisme et la scolarité universelle (dans le cycle primaire), les gouvernements arabes s'intéressent aujourd'hui à d'autres aspects de l'éducation comme la qualité de l'enseignement ou encore le bien-être scolaire.

Par conséquent, certains pays de la région (surtout ceux qui connaissent une stabilité politique et une prospérité économique) comme les Émirats Arabes Unis et le Qatar essaient de multiplier les programmes et projets nationaux visant à faire de ces domaines culturels des facteurs principaux de leur développement socioéconomique et humain. Les autres pays de la région se présentent quant à eux d'une manière très contrastée, à cause de leur potentiel différent (certains pays disposent d'une large expérience dans certains domaines comme le tourisme, le cinéma... Ou encore, une richesse particulière du patrimoine matériel et immatériel), mais aussi à cause de leur situation politique et économique (par exemple, le Liban et l'Égypte sont des pays qui souffrent de leur condition politique et sécuritaire actuelle, même s'ils ont toujours été considérés comme deux pôles principaux de la culture arabe), ce qui amplifie les inégalités entre les pays.

En outre, les inéquités de tout genre apparaissent comme un problème récurrent au niveau de l'ensemble des indicateurs exposés précédemment et semblent également être un véritable frein pour le processus de développement. De cette manière, en plus des différences sociales

(liées au sexe, à la condition économique, au niveau d'éducation, au milieu d'habitation...) les pays arabes connaissent également des divergences culturelles. En d'autres termes, si cette zone géographique est définie plus ou moins à travers des critères identitaires communs. Il est cependant important de rappeler que sur le plan culturel, cette région se présente d'une manière dissemblable sur le plan ethnique, linguistique, historique... Ce qui crée certaines limitations comme celles qu'on retrouve entre le Maghreb et le *Mašriq*.

De plus, à l'instar de la domination culturelle américaine, certaines cultures arabes se sont imposées dans la région par rapport aux autres cultures locales. Conséquemment, les effets d'un tel monopole se font particulièrement ressentir sur le marché des biens et des services artistiques, qui est soit dominé par quelques pays, ou encore quelques entreprises régionales de type oligopoles qui ont adopté le mode opératoire des multinationales.

Enfin, nonobstant ces éléments la richesse culturelle de la région arabe représente un de ses plus importants avantages et atouts. Aussi, selon plusieurs observateurs et chercheurs, le rôle croissant du secteur civil (association, ONG, individus...), la disposition de nouveaux moyens de communication et d'information, la force et la jeunesse démographique de la région ainsi que l'accroissement de la conscience politique et sociale chez les populations arabes jouent en faveur d'un développement basé sur des éléments culturels.

Conclusion

Rétrospection sur l'approche de recherche

Le fondement de la présente thèse repose principalement sur l'aperception de la culture comme un élément intrinsèque et indispensable au processus de développement. De cette manière, nous avons tenté à travers notre recherche de démontrer la nécessité d'intégrer des facteurs liés au domaine de l'art et de la culture, en soulignant toutefois leurs différentes ramifications sur le plan politique, économique et social dans les différents projets de développement au sein d'une région sujette à de multiples transformations.

À cet effet, la première étape de notre démarche visait principalement à envisager la culture dans un cadre qui concorderait au mieux avec le processus de développement. Néanmoins, si l'interprétation de ce domaine à travers une évolution cyclique confirme d'une manière avérée la viabilité de l'art et de la culture en tant que secteur économique distinct. Il est d'abord important de mettre l'accent sur sa singularité ainsi que sur la double valeur qu'il génère. Ensuite, il est également important de souligner qu'une telle démarche nécessite l'acceptation du fait que le processus de développement ne se cantonne pas exclusivement à un phénomène économique (la croissance), mais s'étale sur d'autres aspects principalement sociaux et humains.

Par conséquent, l'exposition des différentes étapes du cycle culturel se rapporte à un cadre théorique et conceptuel, qui est à son tour soutenu par divers modes intellectuels et académiques. En effet, l'émergence et l'élargissement des « *cultural studies* » en tant que discipline académique liée à d'autres domaines scientifiques telles l'économie, la politique ou encore la sociologie. Mais aussi l'interrelation de cette dernière avec d'autres courants de pensée mettant en avant le capital humain a permis de considérer la culture au-delà de son contexte esthétique et de la réinterpréter à travers un acheminement logique, par lequel on

peut apercevoir les multiples acteurs intervenant auprès des différentes étapes de son évolution.

De la sorte, les différents travaux menés par les spécialistes de ce domaine, ainsi que les multiples publications des organisations spécialisées comme l'UNESCO ont été particulièrement pertinentes pour cette première étape de recherche, puisqu'ils ont permis de mettre la lumière sur les fondements théoriques (économiques, politiques et sociologiques) prouvant la possibilité d'intégrer des facteurs culturels dans le processus de développement.

Parallèlement, il est important de noter que le choix d'écarter toute annexion à une zone géographique précise durant cette phase de la recherche est principalement dû à la globalité de cette question, mais aussi à la largesse des études de référence (principalement menées dans des pays développés). Cependant, l'analyse du secteur culturel à travers sa vivacité, sa singularité et sa profitabilité au processus de développement nous a permis de faire ressortir le rôle central que joue l'État, en tant que protagoniste dans ce dynamisme qui associe la culture au développement.

Corolairement, cette première conclusion nous a permis d'appréhender l'étape pratique de notre thèse qui consiste à explorer les différents modes de gestion et de direction du secteur culturel dans un espace géographique donné. Dès lors, le choix que nous avons porté sur les pays arabes par rapport à l'analyse des politiques publiques spécifiques à la culture ainsi que leur compatibilité avec le processus de développement est particulièrement lié à la richesse et à la diversité culturelles dont bénéficient les pays de la région, aux différents changements et mutations qu'ils connaissent, mais également aux multiples enjeux qu'implique leur développement. Ceci nous a offert un champ de prospection à la fois vaste et varié, mais en même temps difficile et délicat à cause du manque d'information et de la faiblesse de son exploitation.

Néanmoins, l'utilisation d'une analyse qualitative du contenu (supports textuels, rapports, textes juridiques, enquêtes, études sectorielles...) nous a d'abord donné la possibilité

d'identifier les principaux modèles et sources sur lesquels les politiques culturelles arabes ont été basées. Ensuite, de différencier entre les différentes stratégies culturelles adoptées par les pays de la région, ainsi que leurs objectifs. Enfin, cette méthode a mis en exergue trois principaux dispositifs publics appliqués dans les affaires culturelles (institutionnel, financier et juridique) représentant le centre décisionnel et exécutif des politiques culturelles arabes.

Ainsi, cette deuxième phase a révélé que les pratiques publiques arabes en ce qui concerne le domaine de la culture, sont à la fois similaires et divergentes. Car à l'évidence, les politiques culturelles arabes se recoupent au niveau de différents points. D'abord, en ce qui concerne le rôle primordial que joue l'État en tant qu'acteur principal (et parfois unique) dans la gestion des affaires et de la vie culturels du pays. Ensuite, une extrême centralisation sur le plan institutionnel et décisionnel. De cette manière, ces deux premiers éléments révèlent une modélisation quasi uniforme dans l'ensemble des pays de la région. Enfin, la question de l'identité culturelle prend une place importante dans toutes les politiques culturelles arabes, puisqu'elle est généralement utilisée pour servir des intérêts publics au niveau national, régional et parfois mondial.

Par ailleurs, sous un autre point de vue, les politiques culturelles arabes sont parfaitement distinctes par rapport à leurs objectifs dissemblables. Ainsi, chaque type d'objectif relevé est le résultat de multiples transformations survenues en conséquence à l'évolution historique, mais aussi aux bouleversements politiques, économiques et stratégiques qu'a connu chaque État de la région. Notons aussi que la singularité politique de certains pays de la région constitue également une divergence dans la politique culturelle. Comme c'est le cas au Liban et dans les Territoires Palestiniens où l'État n'est pas le principal intervenant dans la politique culturelle qui est léguée aux organismes de la société civile, aux organisations étrangères et même aux individus.

Néanmoins, dans plusieurs situations, la limite entre les ressemblances et les dissemblances n'est pas facile à déterminer. Dans la mesure où d'un côté, il est évident que chaque pays procède à un financement, à une institutionnalisation et à une légifération singuliers, de

manière à ce qu'ils puissent s'adapter à la situation, aux conditions, aux objectifs et à la vision du pays. Or, d'un autre côté, l'analyse de ces trois instruments publics révèle une certaine généralisation dans les défaillances et les lacunes des systèmes préalablement établis. Comme en ce qui concerne le manque de coordination et de coopération interministérielle et intersectorielle, l'absence de la question culturelle dans les programmes politiques (surtout en temps de campagne électorale), le manque flagrant d'une sensibilité et d'une réceptivité citoyenne aux problèmes liés à l'art et à la culture, l'absence d'un statut juridique relatif aux métiers culturels...

Par conséquent, si les politiques culturelles sont révélatrices des modes de gestion et de gouvernance publiques de ce secteur, elles se sont avérées insuffisantes pour évaluer l'intégration des facteurs culturels dans les différents programmes et projets de développement dans la région. Ce qui nous a menés à mettre en place une troisième étape de recherche s'appuyant principalement sur une analyse quantitative.

De la sorte, cette troisième et dernière phase constitue un lien logique entre la vitalité du cycle culturel, les moyens déployés par les autorités publiques et le processus de développement spécifique au monde arabe. Par conséquent, à l'instar des méthodes utilisées par l'UNESCO ainsi que de différentes expériences régionales et nationales, notre approche qui s'est principalement basée sur l'analyse des données chiffrées et statistiques disponibles auprès des institutions spécialisées (nationales, régionales et internationales) nous a permis de mettre en place une série d'indicateurs culturels que nous considérons comme inhérente au processus de développement. Cette sélection s'appuie sur la disponibilité des données, mais également sur la concordance et l'attachement de chacun de ces indicateurs aux fondements théoriques et aux pratiques publiques préalablement développés.

Ainsi, selon les caractéristiques globales de la région arabe, nous avons mis en place une batterie de quatre indicateurs portant des dimensions économiques, sociales et culturelles afin que nous puissions évaluer *in fine* le degré de l'implication des facteurs culturels dans les différents projets et programmes de développement entrepris dans les États arabes. Notons

néanmoins que la jonction entre chaque indicateur et les dimensions citées plus haut ne se présente pas d'une manière exclusive. En d'autres termes, les indicateurs choisis (les industries culturelles, l'éducation artistique, le patrimoine et l'égalité culturelle) peuvent avoir des répercussions à la fois économiques, sociales et culturelles. De sorte qu'ils révèlent le potentiel du secteur de l'art et de la culture, mais aussi ses obstacles par rapport au processus de développement.

Résultats et observations

L'étude que nous avons entreprise afin de répondre à la problématique de base relative à une éventuelle prise en considération des facteurs culturels dans les programmes de développement entrepris dans la région arabe a soulevé de multiples observations.

D'abord, dans leur globalité les gouvernements et les responsables publics arabes ont de plus en plus conscience du potentiel que renferme le secteur culturel en terme de génération de croissance économique et d'externalités positives. Cette lucidité est largement exprimée à travers les objectifs de la politique culturelle des États de la région, s'inspirant des différentes expériences menées dans des pays développés, mais également dans certains pays en développement.

Néanmoins, l'histoire de la région ainsi que les circonstances politiques, économiques, sociales et ethniques de chaque pays entravent parfois l'application de tels objectifs sur le terrain. Par conséquent dans la plupart des situations, au niveau du corps décisionnel, la culture est cantonnée aux questions identitaires, ce qui permet aux pouvoirs publics d'instrumentaliser cette « identité culturelle » à des fins idéologiques et stratégiques. À l'échelle de la société, la culture fait l'objet d'une grande confusion mêlant à la fois l'art au divertissement, aux loisirs... Ce qui a tendance d'une part à créer un fossé entre les artistes et le reste de la population, et à assombrir l'image de l'art et de la culture aux yeux des sociétés arabes d'une autre.

De ce fait, ces deux points ont d'importantes répercussions sur les politiques culturelles et leur mode d'action.

Premièrement, la faiblesse du budget public alloué au secteur culturel dans les pays arabes (en comparaison à d'autres pays similaires en termes démographiques et économiques) ne semble susciter aucune réaction de l'opinion publique locale, qui considère généralement ce genre de dépenses comme superflu. Cette situation entraîne souvent toutes sortes d'abus, puisqu'elle encourage d'une certaine manière les décideurs publics à entretenir une certaine forme d'obscurité quant à la distribution du budget général et des domaines artistiques favorisés. Par ailleurs, l'accroissement du nombre d'événements culturels (festivals, rencontres, capitales de la culture arabe ou islamique...) auxquels les États consacrent la majeure partie du budget culturel a tendance à exacerber la vision péjorative que portent les sociétés arabes sur le secteur de la culture. De leur côté, les artistes et autres travailleurs artistiques arabes sont littéralement obligés de se tourner vers d'autres sources de financement et d'aide pour mener à bien leurs projets, à cause de l'insuffisance des subventions publiques, mais également par peur d'être contrôlés ou censurés.

Deuxièmement, sur le plan institutionnel l'hyper centralisation que connaissent la plupart des organisations culturelles publiques de la région constitue un frein pour les politiques culturelles et spécialement au niveau de l'exécution des plans et des programmes culturels. Cette situation est d'autant plus problématique dans les pays qui se caractérisent par une large superficie et une importante densité démographique, une divergence prononcée entre les zones urbaines et rurales ou encore les pays qui connaissent une diversité ethnique particulière. Conséquemment, la concentration des institutions culturelles arabes entraîne dans bien des cas l'accentuation des inégalités en ce qui concerne l'accès et la participation culturels.

Enfin, l'instrument juridique constitue le point qui reflète le mieux les différents modes de gouvernance utilisés dans le domaine de l'art. À cet effet, en matière de culture les textes juridiques arabes ont deux particularités. D'abord, l'identité culturelle y constitue un élément central. De cette manière, elle peut servir d'instrument politique et stratégique au niveau interne et externe. Ensuite, l'ambiguïté et l'imprécision de certains passages dans les diverses

législations arabes ouvrent le champ aux décisions arbitraires en ce qui concerne les droits et les libertés culturels, que ça soit en terme d'accès ou de pratique. *Ipso facto*, les sujets en rapport avec les minorités ethniques et religieuses, les langues autochtones, la liberté d'expression... restent problématiques dans la majorité des pays de la région et ont tendance à s'aggraver en cas de crise ou de conflit.

D'un autre point de vue, nous pouvons relever l'existence d'un important vide juridique en ce qui concerne les métiers et le travail artistiques. Ainsi, même si certaines législations arabes abordent ce sujet à travers quelques passages, elles restent néanmoins extrêmement larges et évasives. Rajoutons à ceci l'existence d'un important imbroglio autour de la « syndicalisation » des artistes, qui est d'une part présentée par les autorités comme une solution à l'absence d'un statut juridique. Et qui est d'une autre, très critiquée par la couche intellectuelle et artistique. Dans la mesure où cette dernière considère qu'un tel procédé ne peut couvrir l'ensemble des métiers créatifs et encore moins les autres emplois liés à l'art, en plus d'être un moyen efficace pour contrôler les artistes et leurs œuvres.

Par conséquent, ce paradoxe entre la volonté de développer le secteur culturel afin de profiter pleinement de ses retombées économiques et sociales et une gouvernance des affaires culturelles lacunaire se répercute directement sur les indicateurs choisis pour évaluer le degré d'intégration de la culture dans les projets de développement.

Dès lors, l'analyse de ces indicateurs culturels dévoile l'existence de multiples disparités à la fois entre les États de la région, mais également au niveau de chaque pays. Soulignons également qu'il s'agit d'un constat global puisqu'il est perceptible au niveau de chaque indicateur choisi.

De la sorte, si le potentiel économique des industries culturelles est amplement reconnu par l'ensemble des autorités publiques arabes. Les investissements dans cette branche industrielle et la pénétration du marché régional sont néanmoins limités à un certain nombre de pays.

Outre cette restriction, les industries culturelles arabes connaissent d'autres problèmes comme :

- l'existence d'une culture régionale prééminente (égyptienne) en plus de la domination culturelle occidentale résultant de la mondialisation ;
- la non-diversification des branches industrielles et par ce fait, l'augmentation de la concurrence et de la rivalité entre les agglomérats culturels implantés dans la région ;
- l'instabilité politique et sécuritaire dont souffrent la plupart des pays de la région ;
- le manque d'informations sur la production culturelle, surtout en ce qui concerne les biens dits « alternatifs », ce qui se répercute sur la consommation ;
- l'ingérence des autorités nationales dans la production artistique.

Cette situation engendre une instabilité dans le marché régional (par rapport à l'attrait des investisseurs étrangers), mais aussi au niveau des marchés locaux en matière de production et de consommation des biens et services culturels.

Par ailleurs, les inégalités mentionnées plus haut sont particulièrement plus importantes au niveau de l'enseignement artistique. Ceci s'explique par le fait que d'une manière globale, l'éducation représente un des défis majeurs de la région. Par conséquent, les politiques publiques responsables de cette question ont du mal à mettre au point des programmes éducationnels adaptés aux besoins réels de leurs sociétés respectives. Ajoutons à cela le fait que là encore, la place qu'accordent les sociétés arabes à l'art et à la culture joue un rôle crucial en ce qui concerne la mise en place des programmes et la désignation des priorités en terme d'éducation.

En outre, la formation artistique au niveau de l'enseignement supérieur est quelque peu antinomique dans la région. Étant donné que d'un côté, les filières artistiques et littéraires connaissent un succès notable auprès des étudiants arabes. D'un autre côté, le vide juridique concernant les métiers artistiques et créatifs engendre une incertitude supplémentaire sur le marché de l'emploi. Ce qui produit le recours à une redirection des diplômés de ces filières

vers d'autres parcours professionnels (en rapport ou non avec l'art), ou bien encore le cumul d'emplois en faveur du travail non créatif. Néanmoins, il est important de noter qu'en raison d'indisponibilité de statistiques exactes, il est extrêmement difficile d'analyser ou même de percevoir un éventuel développement du marché de l'emploi culturel dans les pays de la région.

Pour sa part, le patrimoine jouit d'une place importante aux yeux des autorités publiques arabes. En effet, en reflétant directement l'identité et la culture nationales et régionales, il est souvent placé au cœur des politiques culturelles arabes que ça soit en terme institutionnel, financier ou juridique. Néanmoins, nous pouvons justifier l'intérêt des pouvoirs publics pour ce domaine par deux éléments. D'abord, le patrimoine (matériel et immatériel) constitue un moyen efficace pour affirmer et rendre visible l'identité nationale, mais également pour attirer les aides internationales par rapport aux différents projets et travaux de restauration, de réhabilitation, d'entretien... Ce qui explique en grande partie la volonté de plus en plus grandissante des gouvernements arabes à inscrire leur patrimoine auprès des listes établies par l'UNESCO. Ensuite, grâce à son lien direct avec le secteur du tourisme, le patrimoine est souvent associé à divers projets de développement régionaux. Or, malgré ces faits, il est important de rappeler que le patrimoine est comparable au domaine de l'environnement et de l'écologie à plusieurs niveaux, et notamment par rapport à sa fragilité et sa vulnérabilité. Par conséquent, à cause de l'instabilité politico-sécuritaire que connaissent plusieurs pays de la région le patrimoine matériel, mais aussi immatériel est hautement menacé.

Enfin, le choix d'un indicateur sur l'égalité culturelle comportant les divergences entre les milieux urbains et ruraux, mais également les problèmes de parités des genres représente en quelque sorte un lien entre les autres indicateurs, puisque ces deux questions sont inhérentes à ces trois éléments. Il représente également un des thèmes principaux des objectifs du développement par rapport à l'emploi, la santé, l'éducation... Ainsi, il est aisé de constater qu'en ce qui concerne les zones rurales, les politiques culturelles arabes ne sont pas dotées de moyens suffisants (institutionnels et financiers) pour limiter les inégalités entre les espaces urbains et ruraux en terme d'accès et de participation culturelle. Quant au problème de parité

des sexes, il représente également un des plus importants problèmes de la région, car en plus d'avoir un caractère cumulatif (zone de vie, milieu social, éducation...) il subit doublement le regard de la société arabe par rapport au secteur artistique, mais également au genre féminin.

Réflexion sur les différentes pistes d'un développement régional soutenu par le secteur culturel

Nonobstant que les résultats et les observations soulignés plus hauts peuvent être considérés comme minoratifs en ce qui concerne une éventuelle intégration du secteur culturel dans les programmes et projets de développement. Il est toutefois important de revenir sur certains points pouvant apporter un changement, mais aussi un regard optimiste sur l'évolution de la problématique posée.

Premièrement, les multiples bouleversements géopolitiques, économiques, politiques et technologiques que connaît le monde arabe depuis quelques années métamorphosent petit à petit le paysage politique, social, mais aussi culturel de la région. De cette manière, selon les affirmations de multiples observateurs (organisations internationales, scientifiques, spécialistes...), le rôle de la société civile connaît un essor remarquable, de manière à ce qu'il s'impose de plus en plus comme un acteur incontournable dans l'appareil décisionnel et exécutif de la politique culturelle des pays arabes.

À cet effet, nous pouvons citer les diverses initiatives entreprises dans plusieurs États de la région avec l'appui de certaines institutions régionales indépendantes telles *Al Mawrid Al Thaqafi*, mais également différentes ONG et organisations internationales. Cette démarche qui s'élargit de plus en plus consiste à s'appuyer sur des recherches menées au niveau local, des rencontres et des débats régionaux, des formations spécialisées (dans la création ou encore dans la gestion des institutions et des projets culturels) et aussi sur des réseaux régionaux et internationaux vise à produire une restructuration des politiques culturelles arabes afin qu'elles puissent mieux s'adapter à la réalité et à la situation actuelle de chaque pays. Aussi, malgré les nombreuses entraves mettant parfois en veille un certain nombre de ces projets, il est important de souligner qu'un tel travail rendrait la question culturelle plus accessible au

niveau sociétal, ce qui peut produire une répercussion positive sur le regard que portent les populations arabes envers l'art et la culture.

Par ailleurs, l'aspect lucratif du secteur culturel est reconnu par l'ensemble des décideurs publics de la région. Néanmoins, les capacités et les moyens se présentent d'une manière disparate. En effet, certains pays expriment ouvertement leur volonté de faire du secteur culturel un des moteurs de développement économique de leur pays, d'autres États arabes bénéficient d'une longue expérience dans certains domaines, de réseaux privilégiés ou d'une influence culturelle sur la région. Ce qui creuse encore plus l'écart entre ces pays et les autres États de la région.

Or, il est important de revenir sur certains éléments pouvant être interprétés comme des obstacles à un tel développement, mais qui en même temps peuvent représenter un véritable atout pour le développement culturel. D'abord, les zones rurales renferment souvent une grande partie du patrimoine matériel et immatériel de la région. De ce fait, il est important de miser sur ces régions lors du lancement de nouveaux programmes de développement, afin de mettre en valeur les attributs et le savoir-faire de chaque région et de faire participer les populations rurales tout en brisant le cercle de la pauvreté. De tels projets doivent être entrepris dans une vision de développement durable afin de prendre en considération la fragilité et la vulnérabilité de ce domaine.

De sa part, la nouvelle technologie peut être un moyen efficace pour parer aux problèmes liés à la chaîne des valeurs du produit culturel qui est exacerbé dans les pays de la région. Puisque d'un côté, elle peut constituer un outil qui permettrait à la population arabe de participer d'une manière active à la vie culturelle et créative de leur pays et de leur région. D'un autre côté, l'évolution technologique offre aux artistes arabes l'opportunité d'élargir le champs de leur créativité et de détourner les obstacles qui apparaissent au cours du cycle culturel.

Enfin, les nouveaux objectifs du millénaire (post -2015) annoncés par les organisations onusiennes pourraient pousser les pouvoirs publics arabes à entreprendre autrement leurs projets de développement, mais également à reconsidérer le secteur culturel. De tels résultats ne sont possibles qu'en ouvrant le champ à la recherche et à la formation dans ce domaine. Dans ce sens, l'opacité de certaines institutions publiques, mais également le manque considérable de données statistiques précises et fiables constituent un défi de taille pour de telles initiatives.

Cependant, l'étendue de la zone géographique étudiée, la diversité des disciplines impliquées, mais aussi la multiplicité des facteurs inhérents à cette thèse peuvent chacun constituer de nouvelles pistes de recherche.

De cette façon, la problématique de départ peut être posée au niveau de chaque pays, ou encore de chaque sous-région composant le monde arabe. Aussi, le développement par le biais de facteurs culturels peut être analysé exclusivement à travers ses retombées économiques, ou encore à travers ses externalités positives.

Parallèlement, selon la disponibilité des données d'autres indicateurs peuvent être mis en place constituant une nouvelle série exprimant d'une manière plus précise la relation entre le secteur de la culture et le processus de développement. Enfin, les changements politiques, sociaux et économiques que vivent la majorité des pays arabes peuvent être porteurs de nouvelles stratégies culturelles, mais aussi d'une reconsidération profonde de la culture et du développement dans la région. Ce qui ouvre encore plus le champ d'investigation à la fois aux chercheurs, mais aussi aux différents organismes, institutions et ONG spécialisés dans cette question.

Pour finir, la question du développement à travers le secteur culturel telle qu'elle est posée par les institutions internationales est complètement inédite dans le monde arabe. Aussi, les projets et les programmes établis dans ce sens sont extrêmement jeunes et le sujet commence

à peine à être défraîchi sur le plan académique et scientifique. Conséquemment, plusieurs horizons se présentent aux futurs entrepreneurs et plusieurs pistes aux chercheurs.

Bibliographie

Sources primaires

Thèses

ALHEEZAN A., 2009, *Examining art education in boy's middle schools in Saudi Arabia in Riyadh*, Ellectronic theses, treaties and dissertations, Florida, The Florida State University, 117 p.

Textes juridiques

AL- ĞUMHŪRIYAĪ AL-‘ARABIYAĪ AL-SŪRIYAĪ (RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE), 1958, « Qānūn đrībat al-dahl al maqtū‘ raqam 12 tārīḥ 11/08/1958 (Loi portant sur l’impôt sur le revenu forfaitaire) »,.

AL- ĞUMHŪRIYAĪ AL-‘ARABIYAĪ AL-SŪRIYAĪ (RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE), 2003, « Al-qānūn raqam 24 li ‘ām 2003 al-ḥāṣ bi al- đrībaĪ ‘alā al-dahl (Loi n°24 de l’année 2003 sur l’impôt sur le revenu) »,.

AL- ĞUMHŪRIYAĪ AL-LUBNĀNIYAĪ, MAĠLIS AL-NUWWĀB (RÉPUBLIQUE LIBANAISE, CONSEIL DES DÉPUTÉS), 2008, « Qānūn tanzīm al- mihan al fanniyaĪ, raqam 56 li tārīḥ 27/12/2008 (Loi sur la réglementation des métiers artistiques, n°56 du 27/12/2008) »,.

AL-ĜAMĀHĪRIYAĪ AL-YAMANIYYAĪ (RÉPUBLIQUE DU YÉMEN), 2012, « Qānūn raqam 15 bi cha’n ḥimāyat ḥaq al mu’allif wa al-ḥuqūq al-muġāwiraĪ (Loi n°15 sur la protection du droit d’auteur et droits voisins) »,.

AL-ĜAMĀHĪRIYAĪ AL-‘ARABIYAĪ AL-LĪBIYAĪ AL- ŠA‘BIYAĪ AL-IŠTIRĀKIYAĪ (LA JAMAHIRIYA ARABE LIBYENNE POPULAIRE ET SOCIALISTE), 1968, « Qānūn ḥimāyat ḥaq al mu’allif (Loi sur la protection du droit d’auteur) »,.

AL-MAMLAKĪ AL-‘ARABIYYAĪ AL-SA‘ŪDIYAĪ (ROYAUME D’ARABIE SAOUDITE), 1992, « Dustūr al-mamlakĪ al-‘arabiyyaĪ al-sa‘ūdiyaĪ (la Constitution du royaume d’Arabie Saoudite) »,.

AL-MAMLAKĪ AL-‘ARABIYYĀĪ AL-SA‘ŪDIYĀĪ (ROYAUME D’ARABIE SAOUDITE), 2003, « Nizām ḥuqūq al-mu‘allif al-ḡadīd wa lā‘ihatihu al-tanfīdiyyāĪ (La nouvelle loi sur les droits d’auteur et son règlement d’exécution) », p. 29.

ALECSO, 1964, « Mīṭāq al-wihda al-ṭaqāfiyyāĪ al-a‘rabiyyāĪ (Charte de l’unité culturelle arabe) », p. 8.

ALECSO, 1998, « Al-tašrī‘ al-namūdaḡī li ḥimāyat ḥuqūq al-mu‘allif wa al- ḥuqūq al muḡāwiraĪ fī al-watan al-a‘rabī (Loi type sur la protection des droits d’auteur et droits voisins dans le monde arabe) », p. 21.

BIBLIOTHÈQUE D’ALEXANDRIE, 2004, « Déclaration d’Alexandrie, Déclaration finale sur les réformes dans le monde arabe: perspective et mise en œuvre », p. 28.

DAWLAT AL-KOWAYT (ÉTAT DU KOWEÏT), 1962, « Qānūn raqam 24 li sanat 1962 fī cha’n al-andiyyāĪ wa ḡam‘iyyāt al-naf‘ al-‘ām (La loi n° 24 de 1962 sur les clubs et associations d’intérêt public) »,.

DAWLAT QAṬAR (ÉTAT DU QATAR), 2006, « Marsūm bi-qānūn bi cha’n al-mu’assasāt al-ḡaṣaĪ dāt al-naf‘ al-‘ām (21/2006)(Décret de loi n° 21 de 2006 des entreprises privées d’intérêt public) »,.

ĠAMĀHĪRIYAT AL-‘IRĀQ (RÉPUBLIQUE D’IRAK), 1971, « Qānūn ḥimāyat ḥaq al mu‘allif raqam (3) li sanat 1971 (Loi n°3 de 1971 sur la protection du droit d’auteur) », p. 11.

ĠUMHŪRIYAT AL-‘IRĀQ, AL-SULTĀĪ AL- QAḌĀ’IYĀĪ AL-ITTIḤĀDIYĀĪ (RÉPUBLIQUE D’IRAK, AUTORITÉ JUDICIAIRE FÉDÉRALE), 1958, « Al- dustūr al-mu’aqqat li ‘ām 1958 (La constitution provisoire de 1958) »,.

ĠUMHŪRIYAT AL-‘IRĀQ, AL-SULTĀĪ AL- QAḌĀ’IYĀĪ AL-ITTIḤĀDIYĀĪ (RÉPUBLIQUE D’IRAK, AUTORITÉ JUDICIAIRE FÉDÉRALE), 2005, « Dustūr Ġumhūriyat al-‘Irāq li sanat 2005 (Constitution de la République d’Irak de 2005) »,.

ĠUMHŪRIYAT AL-SŪDĀN (RÉPUBLIQUE DU SOUDAN), 2005, « Dustūr ġumhūriyat al-Sūdān al’intiḡālī li sanat 2005 (La Constitution transitoire de l’année 2005) », p. 112.

KINGDOM OF JORDAN, 1999, « Low n°22 of 1999 on the Protection of Copyright and its Amendment », p. 27.

LE GROUPE DE FRIBOURG, 2010, « Les Droits culturels: Déclaration de Fribourg », p. 12.

LIGUE DES ÉTATS ARABES, 1945, « Mīṭāq ḡāmi ‘at al-duwal al- ‘arabiyyāĪ (La Charte de la Ligue des États Arabes) », p. 28.

LIGUE DES ÉTATS ARABES, COMMISSION ARABE DES DROITS DE L’HOMME, 2004, « Al-Mīṭāq al- a‘rabī li ḥuqūq al-‘insān (La Charte arabe des droits de l’Homme) », p. 22.

MAMLAKAT AL-BAḤRAYN (ROYAUME DU BAHREÏN), 1989, « Qānūn al- ḡam‘iyāt wa al-andiyāt al-iḡtimā‘iyāt wa al-ṭaqāfīyāt wa al-hay’āt al- ḥāṣāt al-‘āmilāt fī maydān al- ṣabāb wa al-riyāḍāt wa al-mu’assasāt al-ḥāṣāt, raqam 21/1989. (La loi n° 21 de 1989 des associations et clubs sociaux et culturels, des organismes privées et publics dans le domaine de la jeunesse et des sports ainsi que des entreprises privées) »,.

OMPI, ORGANISATION MONDIALE POUR LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, 1971, « Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques »,.

ORGANISATION DE LA CONFÉRENCE ISLAMIQUE, 1990, « La déclaration du Caire sur les droits de l’homme en islam »,.

REPUBLIC OF IRAK, 2004, « Coalition Provisional Authority Order Number 83 amandment to the copyright law », p. 10.

REPUBLIC OF SUDAN, 1996, « The Copyright and Neighboring Rights Act 1996 »,.

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, 2003, « Ordonnance n°03_05 du 19 Joumada El Oula 1424 correspondant au 19 juillet 2003 relative aux droits d’auteur et droits voisins », p. 28.

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, BUREAU DU PREMIER MINISTRE, 1990, « Décret exécutif n° 90-250 portant création Conseil National de la Culture »,.

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE, PRÉSIDENTE DE LA RÉPUBLIQUE, 2002, « Loi n° 02-03 du 10 avril 2002 portant révision constitutionnelle »,.

RÉPUBLIQUE DE DJIBOUTI, 2006, « Loi n°154/AN/06/5ème L relative à la protection du droit d’auteur et du droit voisin »,.

RÉPUBLIQUE DE DJIBOUTI, L’ASSEMBLÉE NATIONALE, 2010, « Loi constitutionnelle N° 92:AN/10 »,.

RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, 2009, « Loi n°2009-33 du 23 juin 2009, modifiant et complétant la loi n°94-36 du 24 février, relative à la propriété littéraire et artistique 1994 »,.

RÉPUBLIQUE DE TUNISIE, SECRÉTAIRE D’ÉTAT AUX AFFAIRES CULTURELLES ET À L’ORIENTATION, 1964, « Arrêté Ministériel du 29/04/1964 portant sur la Carte professionnelle de cinéma »,.

RÉPUBLIQUE DU LIBAN, LE CONSEIL CONSTITUTIONNEL, 1926, « La Constitution libanaise »,.

RÉPUBLIQUE ISLAMIQUE DE MAURITANIE, CONSEIL DU GOUVERNEMENT, 1959, « Constitution du 22 mars 1959 »,.

ROYAUME DU MAROC, 2000, « Dahir n°1-00-20 du 9 Kaada 1420 (15 février 2000) portant promulgation de la loi n°2-00 relative aux droits d'auteurs et droits voisins »,.

ROYAUME DU MAROC, 2003, « La loi n° 99-71 sur le statut des Artistes (Promulguée par Décret royal n°1.03.113, publié le 19 juin 2003) »,.

STATE OF KUWAIT, 1999, « Decree-Law n°5 of 1999 concerning Intellectual Property Rights »,.

STATE OF QATAR, 2002, « Low n°7 of 2002 on protection of Copyright and Neighboring Rights »,.

SULTANAT OF OMAN, 2008, « Royal Decree n°65/2008 promulgating the Low on Copiright and Related Rights »,.

SYRIAN ARAB REPUBLIC, 2001, « Law N°.12/2001, Copyright Law of Syria »,.

UNESCO, 1954, « Convention de la Haye sur la protection du patrimoine culturel en cas de conflits armés »,.

UNESCO, 1972, « Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel », p. 15.

UNESCO, 2001, « Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle », p. 73- 77.

UNESCO, 2003, « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », p. 14.

UNESCO, 2005, « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », p. 17.

UNITED ARAB EMIRATES, MINISTRY OF CULTURE YOUTH & COMMUNITY DEVELOPMENT, 2002, « Federal Low N°7 of the year 2002 concerning Copyright and Neighboring Rights »,.

Reccueils statistiques

Al-Imārāt al-‘arabiyyā al- muttahiḍā, Wizārat al- šabāb wa tanmiyat al-muḡtama‘ (les Émirats Arabes Unis, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et du Développement social). “Al-bayānāt Al-maftouḥā : Al-mu’asssat Al-ṭaqāfiyyā (Données Ouvertes : Les Institutions Culturelles).” <http://www.mcyd.gov.ae/ar/mediacenter/OpenData/Pages/Default.aspx> (June 16, 2013).

ALECSO. 2008. "Mu'tamrāt Al-āṭār Fī Al-duwal Al-ʿarabiyyā (Sommets Sur Les Antiquités Dans Les États Arabes)." *ALECSO*. http://www.alecso.org.tn/index.php?option=com_content&task=view&id=776&Itemid=162&lang=ar (April 2, 2013).

ALECSO "Al-ʿawāšim al-ṭaqāfiyyā al-aʿrabiyyā : Mustaqbal al-mašrūʿ (Les capitales culturelles arabes: L'avenir du projet)." *ALECSO*. http://www.alecso.org.tn/images/stories/CULTURE/SIASSAT_THAKAFIA/03-02-2012-AWASSIM%20THAKAFIA.pdf (February 15, 2012a).

ALECSO. "Qawānīn Al-āṭār Fī Al-dduwal Al-ʿarabiyyā (Les Lois Sur Les Antiquités Dans Les Pays Arabes)." *ALECSO*. http://www.alecso.org.tn/index.php?option=com_content&task=view&id=1126&Itemid=923&lang=ar (June 5, 2013b).

Alger-Culture. 2012. "Le budget de la culture détaillé 2012." *Alger-Culture*. http://www.alger-culture.com/readarticle.php?article_id=560 (August 9, 2012).

Arab Republic of Egypt, Ministry of Finance. 2012. "Al-mwāzanaʿ al-ʿāma li-al-dawlaʿ (Le budget général de l'Etat)." *Ministry of Finance*. [http://www.mof.gov.eg/Arabic/وانع,52 rebmevoN\) xpsa.anzawom/segap/يسد يه02%ن% 2012](http://www.mof.gov.eg/Arabic/وانع,52 rebmevoN) xpsa.anzawom/segap/يسد يه02%ن% 2012).

Arab Republic of Egypt. "Al- Mašrūfat Bi-al-taqsīm Al-wazīfī Li-l-mwāzanaʿ Al-ʿāma Li-l-dawlaʿ Li-l-ssanaʿ Al-māliyyā 2011-2012 (Les Dépenses Selon La Distribution Fonctionnelle Du Budget Général de l'Etat de L'année Financière 2011-2012)." <http://www.mof.gov.eg/MOFGallerySource/Arabic/budget2011-2012/part1/M-P1-14.pdf> (November 25, 2012a).

Arab Republic of Egypt. "Al-mwāzanaʿ Al-ʿāma Li-al-dawlaʿ 2009-2010: Al-mašrūfāt Li Al-ssanaʿ Al-māliyyā Bi Al-taqsīm Al-wazīfī (Le Budget Général de l'Etat 2009-2010: Dépenses de L'année Financière Selon La Répartition Fonctionnelle)." <http://www.mof.gov.eg/MOFGallerySource/Arabic/Mwazna2009-2010/budget09-10/part1/M-P1-14.pdf> (November 25, 2012b).

Banque Mondiale. "Données: Population Âgée de 15 à 64 Ans (% Du Total) et Population Âgée de 0 à 14 Ans (% Du Total)." *La Banque Mondiale*. <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SP.POP.1564.TO.ZS/countries/1W?display=fault> (December 15, 2012).

CNUCED. 2012. "Rapport: tendances économiques, taux de change annuel (1970-2012)." *CNUCED Stat*. <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx> (December 8, 2012).

CNUCED. 2013. "Economie Créative, Produits Créatifs, Valeurs et Part Des Exportations Des Biens Créatifs Annuel, 2002-2011," *UNCTAD STAT*. <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx> (June 10, 2013).

CNUCED. "PIB Par Categorie de Dépense et Valeur Ajouté Par Branche D'activité Économique: Annuel (1970-2011)." <http://unctadstat.unctad.org/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=95> (November 9, 2012a).

CNUCED. "Population et Main D'œuvre: Population Totale, Annuelle (1950-2050)." <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx> (September 11, 2012b).

Education For All Global Monitoring Report, and UNESCO. "World Inequality Database on Education." <http://www.education-inequalities.org/> (February 5, 2013).

Fédération Nationale des Distributeurs de Films. 2011. "Les Adhérents." *FNDF*. <http://www.fndf.org/les-adherents.html> (February 5, 2013).

Ġamāhīriyat al-‘Irāq, Wizārat al-ta‘līm al-‘ālī wa al-baḥṡ al ‘ilmī (République d'Irak, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique). "Al- Ġāmi'āt Al-ḥukūmiyyā (Les Universités Publiques)." <http://www.mohe.gov.iq/PageViewer.aspx?id=16> (June 5, 2013).

Ġumhūriyyat al-Yaman, al-ġihāz al-markazī li-iḥṣā' (République du Yémen, Organe Central des Statistiques). 2009. "Muḥraġāt mash' mīzāniyyat al-'usra' muta'addida' al-'aġrāḍ (Données sur le budget multi besoins des ménages)." *Organe Central des Statistiques*. <http://www.cso-yemen.org/content.php?lng=arabic&id=363> (May 5, 2013).

ICOMOS. 2011. "La Chartes d'Athènes pour la restauration des monuments historiques-1931." *Conseil International des Monuments et des Sites*. <http://www.icomos.org/fr/chartes-et-normes/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/425-la-charte-dathenes-pour-la-restauration-des-monuments-historiques-1931> (June 24, 2013).

ISU. "Production de Films Long métrage-Genre/méthode de Tournage Documentation." *Institut des statistiques de l'UNESCO*. <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5545> (May 11, 2013a).

ISU. "Rapports, Education, Tableau 5: Taux de Scolarisation Par Niveau de La CITE." *Institut des statistiques de l'UNESCO*. <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=182> (January 5, 2013b).

Kingdom of Bahrain, Ministry of Finance. "State Budget Archives." *Ministry of Finance*. <http://www.mof.gov.bh/Categorylist.asp?cType=budget> (April 13, 2012).

PNUD. 2012. "Indicateurs Internationaux de Développement Humain." *Programme des Nations Unies pour le développement*. <http://hdr.undp.org/fr/donnees/explorateur/> (May 13, 2013).

PRO MUSIC. "Legal Music Services: Africa and Middle East." <http://www.pro-music.org/legal-music-services-african-middle-east.php> (May 15, 2013).

Qatar Foundation. 2012. "Education City: Our universities." *Education City*. http://www.myeducationcity.com/en/dynamic_pages/index/195/1/our-universities (November 22, 2012).

Republic of Iraq, Ministry of Finance. "Aršīf Al- Muwāzanaġ (Archives Du Budget)." *Ministry of Finance*. <http://www.mof.gov.iq/pages/ar/BalanceArchive.aspx> (October 19, 2012).

Republic of Lebanon. 2012. "Annual Budget document and process." *Ministry of Finance*. <http://www.finance.gov.lb/en-US/finance/BudgetInformation/Pages/AnnualBudgetDocumentsandProcess.aspx> (July 12, 2012).

République Algérienne Démocratique et Populaire, Ministère de la Culture. 2006. "Alger Capitale de La Culture Arabe 2007: Programme Du Comité National." *Ministère de la Culture*. : http://www.m-culture.gov.dz/mc2/alger_2007fr_fr.pdf (December 1, 2012).

République Algérienne Démocratique et Populaire. "Formation Artistique." <http://www.m-culture.gov.dz/mc2/fr/formation1.php> (December 2, 2012a).

République Algérienne Démocratique et Populaire. "Références chronologiques des différents organigrammes du secteur de la culture." *Ministère de la Culture*. <http://www.m-culture.gov.dz/mc2/fr/historique.php> (May 4, 2012b).

République Algérienne démocratique et populaire, Ministère du Tourisme. "Plan Quinquennal 2010-2014." http://www.mta.gov.dz/site_relooke/fr/PlanQuinquennal.php# (July 17, 2013).

République d'Irak. 2012. "Al-mwāzanaġ (Le budget)." *Ministère des Finances*. <http://mof.gov.iq/PageViewer.aspx?id=33> (March 28, 2012).

République de Lybie. "Al-milkiyaġ Al-fikriyaġ : Qānū Huqūq Al-mu'allif (La Propriété Intellectuelle: La Loi Sur Les Droits D'auteur)." *Ministère de la Justice*. <http://www.aladel.gov.ly/main/modules/sections/item.php?itemid=208> (December 25, 2012).

République de Tunisie. 2012. "Lois des finances: Les textes." *Ministère des Finances*. http://www.portail.finances.gov.tn/ar/accueil_ar.php (June 10, 2012).

République du Liban. 2012. "Annual Budget and Process." *Ministère des Finances*. <http://www.finance.gov.lb/en-US/finance/BudgetInformation/Pages/AnnualBudgetDocumentsandProcess.aspx> (July 12, 2012).

République du Liban. "Soutien: Fonds de Soutien Des Activités et Des Industries Culturelles." *Ministère de la Culture*. <http://www.culture.gov.lb/soutien/index.php?3308760> (April 22, 2013).

République du Soudan. "Al-mwāzanat (Budgets)." *Ministère des Finances*. <http://www.mof.gov.sd/moazna-files.php?option=year&year=2007> (October 15, 2012).

Royaume du Maroc, Ministère de la Culture. 2009. "Coopération Culturelle Entre Le Ministère de La Culture et Les Collectivités Locales." *Ministère de la Culture*. http://www.minculture.gov.ma/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=98%3Acooperation-culturelle-entre-le-ministere-de-la-culture-et-les-collectivites-locales&catid=41&Itemid=106&lang=fr (November 15, 2012).

Royaume du Maroc, Ministère des Finances. 2012. "Budget de l'Etat: Répartition des dépenses du budget général par administration." *Ministère des Finance*. http://www.finances.gov.ma/portal/page?_pageid=53,17812975&_dad=portal&_schema=PORTAL (May 9, 2012).

Šabakat al-ma'lūmāt al-qānūniyā li duwal maġlis al-ta'āwun al-ḥalīġi (Réseau d'informations juridiques des pays du Conseil de Coopération du Golfe). 2012. "Dawlat Qatar. Al-faṣl Al-rābi': Al-masā'il Al-maḥḍūr Našruhā (État Du Qatar : Chapitre Quatre : Les Sujets Interdits à La Publication)." <http://www.gcc-legal.org/MojPortalPublic/DisplayLegislations.aspx?country=3&LawTreeSectionID=4199> (December 17, 2012).

Soltanate of Oman, Ministry of Tourism. "Statistics." http://www.omantourism.gov.om/wps/portal/mot/tourism/oman/home/media/statistics!/ut/p/c5/jY5LDoIwAETPwgFMpxQKLvmUT4Ai1kZkQ1gYQyJgjDEeX4hr0Znly8sMacjcsXv2l-7RT2N3JTVpeLvNHKFMcJS57yBVOqEq9plbYOYn3gaxl1hODsDPAqSZqLIDKy8-o9d7isVSWEhDu3ZVo7U2haAyX7YqruT4_J4_cHC1zYWji_x8OFcRvIOhBSISzH7bsGVC hgCa52XNpHJNJzJbdD1K-3TjWcYbxzutfc!/dl3/d3/L0lHskovd0RNQUprQUVnQSEhL1lCZncvZW4!/ (July 2, 2013).

State of Kuwait, Ministry of Finance. "Mūġaz Al-ḥisāb Al-ḥitāmī Li-l-idārat Al-māliyā Li-l-ddawla (Récapitulatif Du Compte Final de La Gestion Financière de l'Etat)." *Ministry of Finance*. <http://www.mof.gov.kw/FinancialData/FinalAccountReport2.aspx#> (April 13, 2012).

State of Sudan, Ministry of Finance and National Economy. "Milaffāt Al-muwāzanā (Dossiers Des Budgets)." *Ministry of finance and National Economy*. <http://www.mof.gov.sd/files/20120126121014737.pdf> (April 12, 2012).

UMA. "Conventions maghrébines signées." *Union du Maghreb Arabe*. http://www.maghrebarabe.org/admin_files/CMS.pdf (February 9, 2011).

UNData. "Arrival on Non-residents Tourists/visitors, Departures and Tourism Expenditure in the Country and the Auther Countries." <http://data.un.org/DocumentData.aspx?q=tourism&id=345> (July 17, 2013).

UNESCO. "Bureaux Hors Siège." <http://www.unesco.org/new/fr/bfc/regional-bureaux/> (January 5, 2011a).

UNESCO. "Indicateurs de La Culture Pour Le Développement." *UNESCO*. <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/country-tests/> (March 16, 2013b).

UNESCO, Centre du Patrimoine Mondial. "Liste Du Patrimoine Mondial." <http://whc.unesco.org/fr/list/> (May 5, 2013).

Union Interparlementaire. "Les Femmes Dans Les Parlements Nationaux." <http://www.ipu.org/wmn-f/arc/classif010713.htm> (July 10, 2013).

United Arab Emirates, Ministry of Culture Youth & Community Development. "Cultural Centers." *Ministry of Culture Youth & Community Development*. <http://www.mcycd.ae/En/theministry/pages/centerslisting.aspx> (May 4, 2012a).

United Arab Emirates. "Organization Chart." *Ministry of Culture Youth & Community Development*. <http://www.mcycd.gov.ae/en/theministry/Pages/OrganizationChart.aspx> (May 4, 2012b).

United Nation, Departement of Economic and Social Affairs. 2012. "World Urbanization Prospects, the 2011 Revision: Data on cities and Urban Agglomeration (Population of urban agglomerations with 750,000 inhabitants or more (1950-2025))." *UNDESA*. <http://esa.un.org/unup/CD-ROM/Urban-Agglomerations.htm> (February 6, 2013).

WIPO. 2012. "Ressources, Copyrights and related rights." *World if Intellectual Property Organisation*. <http://www.wipo.int/wipolex/en/index.jsp> (January 15, 2013).

World Wide Guide To Women in Leadership. 2013. "Female ministers by country." *Guide to women leaders*. http://www.guide2womenleaders.com/female_ministers_by_country.html (March 27, 2013).

Rapports

ABOU BAKR Y., LABIB S., KANDIL H., 1984, « LE DÉVELOPPEMENT DE L'INFORMATION DANS LES PAYS ARABES: BESOINS ET PRIORITÉS », PARIS, UNESCO.

ABU DHABI CONCIL FOR ECONOMIC DEVELOPMENT, DEPARTMENT OF PLANNING AND ECONOMY, GENERAL SECRETARIAT OF EXECUTIVE COUNCIL, 2012, « The Abu Dhabi Economic Vision 2030 », Abu Dhabi, Government of Abu Dhabi.

AL-ĞUMHŪRIYYAĪ AL-‘ARABIYYAĪ AL-MIŞRIYYAĪ (RÉPUBLIQUE D’EGYPTE), 2012, « Anmāṭ al-‘infāq al-usarī bayna ‘āmay 2008/2009 wa 2010/2011 (Types de dépense des ménages entre 2008/2009 et 2010-2011) », Etudes et Recherches, Egypte, Agence centrale de mobilisation publique et des statistiques.

BENSLIMANE R., 2009, « Les industries créatives au Maroc: Les voies et les moyens d’assurer la collecte des données sur ces industries en vue de leur meilleure exploitation au service du développement des pays », Etude régionale, Rabat, Bureau de l’UNESCO pour le Maghreb.

BIGIO A., LICCIARDI G., 2010, « The urban rehabilitation of Medinas: The World Bank experience in the Middle East and North Africa », USA, The World Bank & Urban Development and Local Government.

BOP CONSULTING, 2012, « World Cities Culture Report 2012 », Annuel, London, World Cities Culture report.

CARTIER A., 2012, « L’économie de la production musicale: Edition 2012 », Annuel, Paris, SNEP.

CENTRE CINÉMATOGRAPHIQUE MAROCAIN, 2012, « Bilan cinématographique », Annuel, Rabat, CCM.

CNUCED, 2010, « Creative Economy Report 2010: A feasible development option », Etude, New York, CNUCED.

COMMISSION MONDIALE DE LA CULTURE ET DU DÉVELOPPEMENT, 1996, « Notre diversité créatrice », Paris, UNESCO.

DESTREU B., 2009, « Femmes, travail et politiques publiques dans le monde arabe: Réflexion sur les ingrédients du changement social », Réseau thématique RT6 « protection sociale, politiques sociales et solidarité », Paris, Institution française de sociologie.

DIRECTION GÉNÉRALE EDUCATION ET CULTURE DE LA CE, 2009, « Etude sur l’impact de la culture sur la créativité », Etude, Brussel, KEA European Affairs.

EUROPEAID, 2008, « Coopération régionale: Panorama des programmes et des projets », Partenaria Euro-Méditerranéen, Brussel, Commission Européenne.

EXPERTS GROUP, 2013, « Current developments of cultural policies in the Arab Region », Periodic, *Ettijahat*, 3rd, Egypt, Al Mawrid Al Thaqafi & European Cultural Foundation.

FMI D.M.O. ET A.C., 2012, « Perspectives économiques régionale: Mise à jour », Washington, FMI.

GREEN M., JOSHI S., ROBLES O., 2012, « Oui au choix non au hasard: Planification familiale, droit de la personne et développement », Annuel, *Etat de la population mondiale 2012*, New York, Fond des Nations Unies pour la Population.

GUILLON V., SCHERER P., 2012, « Culture et développement des territoires ruraux: Quatre projets en comparaison », Etudes et Recherches, France, IPAMAC.

HARABI N., 2009, « Knowledge intensive industries : Four case studies of creative industries in arab countries, prepared for : Learning event on developing knowledge economy strategies to improve competitiveness in the MENA region », Etude régionale, Switzerland, World Bank.

IFPI, 2012, « Recording Industry in Numbers: The recorded music market in 2012 », Annuel, UK, IFPI.

ISU, 2007, « Recueil de données mondiales sur l'éducation 2007: Statistiques comparées sur l'éducation dans le monde », Montréal, UNESCO-ISU.

ISU, 2012, « Recueil des données mondiales sur l'éducation 2012: Opportunités perdues: impact du redoublement et du départ prématuré de l'école », Etude statistiques, Montréal, UNESCO-ISU.

JAOUADI M., 2003, « Etude Descriptive des industries culturelles en Tunisie », Tunisie, Agence Intergouvernementale de la Francophonie.

KLAMMER A., PETROVA L., MIGNOZA A., 2006, « Financing the art and culture in European Union », Etude, Brussel, UE.

KOUARI M.H. AL, KHLIFI M.J. AL, ABDALLAH J.A., HADDAD S.M. AL, 2013, « Dalīl al-mu'assasāt al-ṭaqāfiyya fī Qatar (Guide des institutions culturelles au Qatar) », Ministériel, *Dalīl al mu'assasat al-ṭaqāfiya fī Qatar Buḥūṭ wa dirāssat ṭaqāfiya (Recherches et études culturelles)*, Doha, Wzārat al-ṭaqāfa wa al-funūn wa al turāṭ (Ministère de la culture, des Arts et du Patrimoine).

LABORATOIRE D'IDÉES FORUM D'AVIGNON, 2012, « De la créativité dans les modèles de financement de la culture », Paris, Forum d'Avignon.

LACROIX C., 2012, « Statistique de la Culture: Chiffre clé-Edition 2012 », Annuel, Paris, La documentation française.

LAHBIL TAGEMOUTI L., BERROUHO Y., ABOU AL AAZM A., FILI A., 2010, « Diagnostic de l'économie du patrimoine culturel au Maroc: sa situation présente et les possibilités d'exploitation et des ressources qu'il recèle », Etude, Maroc, Ministère de la Culture du Royaume du Maroc.

LIGUE DES ÉTATS ARABES, ALECSO, 2008, « Huṭṭat tanmiyat al-ta'lim fī al-waṭan al-'arabī: al-tarbiya wa al-ta'lim al-'ālī wa al baḥṭ al-'ilmī (Plan de développement de

l'enseignement dans le monde arabe: L'éducation, l'enseignement supérieur et la recherche scientifique) », Régional, Tunis, LA & ALECSO.

LITERATURE REVIEW, 2010, « Towards a UNESCO suite of indicators on Culture and Development (2009-2010) », Paris, UNESCO.

MAJLIS AL-TA'ĀWUN AL-ḤALĪĠ AL- 'ARABĪ (CONSEIL DE COOPÉRATION DES PAYS DU GOLFE « CCG »), 2012, « Qawā'id wa nuḡum al- 'amal al-ṭaqāfi al-muṣṭarak li duwal majlis al-ta'āwun al-Ḥalġ al- 'arabī (Les règles et les règlements du travail culturel commun des États du Conseil de Coopération des pays du Golfe arabe) », Annuel, Riyad, Secrétariat Général du CCG.

MELKI R., 2007, « The economic contribution of copyright-based industries in Lebanon », Geneva, WIPO.

MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), 2009a, « Al-taqrīr al- 'arabī al- 'awwal ḥawla al-tanmiya' al- ṭaqāfiya' (Premier rapport arabe sur le développement culturel) », Annuel, 1, Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe.

MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), 2009c, « Al-taqrīr al- 'arabī al-ṭānī ḥawla al-tanmiya' al- ṭaqāfiya' (Deuxième rapport arabe sur le développement culturel) », Annuel, 2, Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe.

MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), 2009b, « Al-taqrīr al- 'arabī al-ṭālī ḥawla al-tanmiya' al- ṭaqāfiya' (Troisième rapport arabe sur le développement culturel) », Annuel, 3, Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe.

MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), 2010, « Al-taqrīr al- 'arabī al-rāba' ḥawla al-tanmiya' al- ṭaqāfiya' (Quatrième Rapport arabe sur le développement culturel) », Annuel, 4, Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe.

MU'ASSASSAT AL-FIKR AL-A'RABĪ (FONDATION DE LA PENSÉE ARABE), 2012, « Al-taqrīr al- 'arabī al- ḥāmis ḥawla al-tanmiya' al- ṭaqāfiya' (Cinquième rapport arabe sur le développement culturel) », 5, Beyrouth, Fondation de la Pensée Arabe.

OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2007, « Le système d'indicateurs de la culture et des communications au Québec. Première partie: Conceptualisation et élaboration concertée des indicateurs », Etude, Québec, institut de la statistique du Québec.

OFFICE OF MANAGEMENT AND BUDGET, 2012, « Historical Tables: Budget of the US government », Washington, Executive office of the president of the United States.

PNUD, 2003, « Arab human development report 2003: Building knowledge society », Régional, New York, PNUD.

PNUD, 2013, « Rapport sur le développement humain 2013, L'essor du Sud: Le progrès humain dans un monde diversifié », Annuel, New York, PNUD.

QATAR GENERAL SECRETARIAT FOR DEVELOPMENT PLANNING, 2011, « Qatar National development Strategy 2011-2012: Toward Qatar National Vision », Doha, Qatar General Secretariat for Development Planning.

ROYAUME DU MAROC, 2010, « Code général des impôts », Annuel, Maroc, Ministère des Finances et de la Privatisation.

ROYAUME DU MAROC, 2012, « Loi des finances pour l'année budgétaire 2012: Dépenses du budget général », Annuel, Rabat, Ministère de l'Economie et des Finances.

ROYAUME DU MAROC, HAUT COMMISSARIAT AU PLAN, 2001, « Enquête nationale sur la consommation et les dépenses des ménages (2000/2001) », Statistiques, Maroc, Direction des statistiques, Division des enquêtes auprès des ménages.

UN, 2010, « The World's Woman 2010 », Etude-genre, New York, United Nation, Department of Economic and Social Affairs.

UN, 2012, « World Urbanization Prospect. The 2011 Revision », Statistiques, New York, Department of Economic and Social Affairs, Population Division.

UNESCO, 1998, « Rapport final sur la conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement », Final, Stockholm, UNESCO.

UNESCO, 2007, « Les politiques culturelles au Maghreb », Etude régionale, Paris, UNESCO.

UNESCO, 2010a, « Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel », Mondial, Paris, UNESCO.

UNESCO, 2010b, « Rapport relatif à l'enquête sur la mise en œuvre de la feuille de route pour l'éducation artistique », Paris, UNESCO.

UNESCO, 2011, « Un nouvel agenda de politiques culturelle pour le développement et la compréhension mutuelle: Arguments en faveur d'un engagement fort pour la diversité culturelle et le dialogue interculturel », Paris, UNESCO.

UNESCO, 2012, « Rapport mondial de suivi sur l'EPT 2012. Jeunes et compétences: L'éducation au travail », Paris, UNESCO.

UNESCO, 2013, « L'éducation pour tous: rapport régional 2012 pour les États arabes », Régional, *Réunion mondiale sur l'éducation pour tous*, Paris, UNESCO.

UNESCO, REGIONAL OFFICE FOR EDUCATION IN THE ARAB STATES, 2002, « Final Report of Arab Regional Conference on Art Education », *Heritage and creativity*, Beyrouth, UNESCO.

UNPD, MOHAMMED BIN RASHID AL MAKTOUM FONDATION, 2010, « Arab Aknowledge Report 2010/2011: Preparing future generations for the knowledge society », Régional, Dubaï.

Actes et compte-rendus de colloques

AL-AMRI M., 2005, « The project of Atlas for art education », *Art Education*, p. 2.

DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ M., 2010a, « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,... 4/4: Acteurs culturels émergents et diversité des populations », *Plateformes de recherche sur les politiques culturelles*, 4/4, p. 3.

DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ M., 2010b, « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergent, professions émergentes,...1/4: Concepts et développement des politiques culturelles », *Plateformes de recherche sur les politiques culturelles*, 1/4, p. 3.

DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ M., 2010c, « Les politiques culturelles dans les pays arabes: Enjeux émergents, professions émergentes,... 2/4:Un cadeau “empoisonné” de l’histoire? », *Plateformes de recherche sur les politiques culturelles*, 2/4, p. 3.

DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ M., 2010d, « Les politiques culturelles des pays arabes: Enjeux émergents, professions émergentes,... 3/4: Diversité des modèles de politiques culturelles dans les pays arabes », *Plateformes de recherche sur les politiques culturelles*, 3/4, p. 4.

EVARD Y., 2002, « Les statistiques face aux défis de la diversité culturelle dans un contexte de globalisation: comprendre le comportement de la consommation culturelle », *Colloque international sur les statistiques culturelles*, p. 10.

HOUZIR M., 2013, « Approche locale et territoriale du changement climatique dans les Pays Arabes », *Forum Régional Arab sur le Changement Climatique*, p. 76.

LADWEIN R., 2001, « Matérialisme et pratiques de loisirs culturels: investigations préliminaires auprès de lycéens », *6^e Journée de recherche en Marketing de Bourgogne*, p. 19.

MAHMOUD LOTFI M.H., 2005, « Al- turāt al- ša‘bī, dawru al-tasğīl wa qawā‘id al-bayānāt fī ḥimāyatihi: lamaḥt qānūniyāt (Patrimoine populaire, le rôle de l’enregistrement et des bases de données dans sa protection: Aperçu juridique) », *Réunion des experts arabes sur l’enregistrement et la protection du folklore et des savoirs traditionnels dans le monde arabe*, p. 22.

BEN-NEFISSA S., 2000, « ONG, gouvernance et développement dans le monde arabe », *Gestion des Transformations Sociales MOST*, 46.

UNESCO, 1969, « Reflexions préalables sur les politiques culturelles », *Politiques culturelles: études et documents*, p. 50.

UNESCO, 2013, « Déclaration de Hangzhou : Mettre la culture au cœur des politiques de développement durable », *La culture: clé du développement durable*, p. 7.

Sources secondaires

Monographies

ABDEL HAI M., 1982, *Cultural policy in the Sudan*, Paris, UNESCO Press, 43 p.

AGENCE FRANÇAISE DE DÉVELOPPEMENT, 2007, *Patrimoine culturel et développement: Paroles d'acteurs*, Paris, AFD, 60 p.

ASSOCIATION MONÉGASQUE POUR LA CONNAISSANCE DES ARTS., *Le patrimoine méditerranéen en question: Sites archéologiques, musées de sites, nouveaux musées*, Monaco, Actes, 316 p.

AUTEURS MULTIPLES, 2010, *Madḥal i'lâ al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāt fī al-ā'lam al-a'rabi* (Introduction aux politiques culturelles dans le monde arabe, 1ère édition, le Caire, Dār Šarqiyāt, 384 p.

BENHALLA F., 2005, *Le choc de la communication globale: Pouvoir et sociétés arabes face au défi*, France, Publisud, 197 p.

BENHAMOU F., 2008, *L'économie de la culture*, Sixième édition, Paris, La découverte (Repères), 123 p.

BERA M., LAMY Y., 2008, *Sociologie de la culture*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 235 p.

BERNUS E., 2002, *Les Touaregs*, Paris, Vents de sable, 162 p.

BERRIANE M., 1999, *Tourisme, culture et développement dans la région arabe: soutenir la culture pour développer le tourisme, développer le tourisme pour soutenir la culture*, Paris, UNESCO, 72 p.

BETTIG R.V., 1996, *Copyright culture: The political economy of intellectual property*, USA, Westview Press, 276 p.

BOURDIEU P., DARBEL A., 1969, *L'amour de l'art: les musées européens et leur public*, Paris, Edition de Minuit, 256 p.

BRETON R., SUSS C., 2008, *Atlas des minorités dans le monde: Panorama des identités ethniques et culturelles*, Paris, Autrement, 79 p.

CHARAFFEDDINE F., 1994, *Culture et idéologie dans le monde arabe*, Paris, L'Harmattan (Forum du Tiers-Monde), 244 p.

CHENEVIERE A., 1991, *Bédouins: Nomades d'Arabie*, Paris, Denoël, 119 p.

CORBY T., 2006, *Network Art: practices and positions*, New York, Routledge, 206 p.

CREEDY J., 1995, *The economics of higher education: An analysis of taxes versus fees*, UK, Elgar Edward, 152 p.

CURIEN N., MOREAU F., 2006, *L'industrie du disque*, Paris, La découverte, 221 p.

DAZI_HENI F., 2006, *Monarchies et sociétés d'Arabie: le temps des confrontations*, Paris, Presses de Sciences PO, 363 p.

DÉPARTEMENT DES ETUDES DE LA PERSPECTIVE ET DES STATISTIQUES, 2011, *Culture et Média 2030: Perspective de politiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, 208 p.

DRAY-CERTIN M., 2012, *Histoire administrative du Ministère de la Culture et de la Communication 1959-2012*, Paris, La Documentation Française, 247 p.

DUBOIS V., 1999, *La politique culturelle: Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, France, Belin (Socio-Histoires), 381 p.

DUMAS M.H., 2000, *Femmes et art au XXe siècle: Le temps des défis*, Paris, LUNES, 207 p.

EL KHAYAT R., 2011, *Femmes artistes dans le monde arabe*, Paris, BROCA, 182 p.

ELIAS N., 1991, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, le Seuil, 244 p.

FARCHY J., 1999, *La fin de l'exception culturelle?*, Paris, CNRS, 268 p.

FARCHY J., SAGOT-DUVAUROUX D., 1994, *Economie des politiques culturelles*, Paris, Presse Universitaire de France, 176 p.

FLEURY L., 2010, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 127 p.

GIRARD A., GENTIL G., 1983, *Cultural development: experiences and policies*, 2ème édition, Paris, UNESCO, 189 p.

GRESILLON B., 2002, *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 351 p.

HAI SLIMANE B., 2003, *La création artistique en Algérie: Histoire et environnement*, Alger, MARSA, 155 p.

HEILBURN J., GRAY C.M., 2003, *The economics of art and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 410 p.

HEUR B. VAN, 2010, *Creative networks and the city: Toward a cultural political economy of aesthetic production*, Maastricht, Transcript (Cityscape: texts in cultural urban studies), 231 p.

ISU, 2009, *Cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles 2009*, Montréal, UNESCO, 97 p.

LAVERGNE M., DUMORTIER B., 2002, *L'Oman contemporain: Etat, territoire et identité*, KRTHALA, Paris, 279 p.

LAZAR M., 2012, *Qatar une Education City: Délocalisation des campus universitaires et globalisation de l'enseignement supérieur*, Paris, L'Harmattan, 309 p.

LINANT DE BELLEFONDS X., 1997, *Droits d'auteur et droits voisins: propriété littéraire et artistique*, Paris, DELMAS, 286 p.

AL-MANI M.A., BIT-AS-SBIT A.U.-R., 1981, *Cultural Policy in the Kingdom of Saudi Arabia*, Paris, UNESCO, 69 p.

MARTEL F., 2010, *Mainstream: Enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Flamamarion, 460 p.

MCCAIN R., 1992, *A framework for cognitive economics*, UK, PRAEGER, 336 p.

MERMIER F., 2005, *Le livre et la ville: Beyrouth et l'édition arabe*, Paris, Sindbad Actes Sud, 244 p.

NORMAND A., 2011, *Les émirats du Golfe au défi de l'ouverture: le Koweït, le Bahreïn, le Qatar, les Emirats Arabes Unis*, Paris, L'Harmattan, 173 p.

PEACOCK A., REZZO I., 2008, *The heritage game: econoics, policy and practice*, Oxford, Oxford University Press, 209 p.

PEQUIGNOT B., 2009a, *Domaines et approches: La sociologie de l'art*, Paris, Armand Colin, 124 p.

- PEQUIGNOT B., 2009b, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 124 p.
- POMMEREHNE W., FREY B., 1993, *La culture a-t-elle un prix?*, Paris, COMMENTAIRE/PLON, 289 p.
- PONTIER J.-M., RICCI J.-C., BOURDON J., 1996, *Droit de la culture*, 2ème édition, Paris, Dalloz, 540 p.
- POTTS J., 2011, *Creative industries and economic evolution*, UK, Elgar Edward, 227 p.
- RÉSEAU ARABE DE L'UNESCO, 2010, *Droits culturels au Maghreb et en Egypte: 1ère série d'observations*, Rabat, UNESCO, 384 p.
- RUSHTON M., 2013, *Creative communities: Art works in economic development*, Washington, Brooking institution Press, 225 p.
- SAAD-ZOY S., BOUCHARD J., 2010, *Les droits culturels eu Maghreb et en Egypte*, UNESCO, Rabat, UNESCO (Réseau arabe de l'UNESCO), 387 p.
- SAEZ G., SAEZ J.-P., 2012, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles: Dynamiques européennes*, Paris, La découverte, 389 p.
- SAÏD R., 1970, *La politique culturelle en Tunisie*, Paris, UNESCO, 56 p.
- SCITOVSKY T., 1992, *The joyless economy: The psychology of human satisfaction*, 2nd édition, Oxford, Oxford University Press, 352 p.
- SINGH J., 2010, *Globalized Arts: The entertainment economy and cultural identity*, New York, Columbia University Press, 208 p.
- THRIOT F., 1999, *Culture et territoires: les voies de la coopération*, Paris, L'Harmattan, 334 p.
- THROSBY D., 2001, *Economics and culture*, Cambridge, Cambridge University press, 208 p.
- THROSBY D., 2011, *The economics of cultural policy*, Cambridge, Cambridge University Press, 277 p.
- WILSON N.R., 1986, *Experiencing creativity on the social psychology of art*, USA, Books, Transaction, 179 p.

Partie de monographies

ACHESON K., MAULE C.J., 1997, « International regime for trade, investment and labour mobility in the cultural industries », dans *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Edward Elgar, p. 465- 485.

ADDI L., 2000, « Les intellectuels algériens et la crise de l'Etat indépendant », dans *Implication et engagement: hommage à Philippe Lucas*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, p. 283- 294.

BAUMGARTNER F., FOUCAUL M., ABEL F., 2011, « L'incrémentalisme et les ponctuations budgétaires en France », dans *Gouverner (par) les Finances publique*, Paris, Presses de Sciences PO, p. 299- 322.

BAUMOL W.J., 1997, « Microeconomics of unbalanced growth: The anatomy of urban crisis », dans *Baumol's cost disease: The arts and other victims*, UK, Edward Elgar, p. 51- 62.

BAUMOL W.J., BOWEN W.G., 1997, « On the performing arts: The anatomy of their economic problems », dans *Baumol's cost disease: The arts and other victims*, UK, Edward Elgar, p. 43- 50.

BENCHAKI M., 2012, « Les patrimoines et l'UNESCO », dans *Le patrimoine, oui, mais pour quel patrimoine?*, France, Maison des Cultures du Monde, p. 23- 56.

BIANCHI M., 2008, « Time and preference in cultural consumption », dans *Beyond price: Value in culture, economics and the arts*, Cambridge, Cambridge University press, p. 236- 258.

BRIANSO I., 2010, « Valorization of world cultural heritage in time of globalization: Bridge between nations and cultural power », dans *International cultural policies and power*, UK, Palgrave Macmillan, p. 166- 177.

CARNOY M., 1992, « Education and economic development: The first generation », dans *The economic value of education*, Cambridge, Elgar Edward, p. 428- 448.

FERHAT F., 2010, « Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāʾ falastīn (La politique culturelle en Palestine) », dans *Madḥal i'lā al-siyāsāt al-ṭaqāfiyāʾ fī al-ā'lam al-a'rabi (Introduction à la politique culturelle dans le monde arabe*, 1ère édition, le Caire, Dār Šarqiyāt.

HUTTER M., 2008, « Creating artistic from economic value: changing input prices and new art », dans *Beyond price: Value in culture, economics and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 315.

LABIDI A., 2006, « Les limites de la protection contre le trafic illicite des biens culturels dans les États sud-méditerranéens », dans *Droit et protection du patrimoine culturel dans les pays de la Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, p. 35- 68.

LAMY Y., 2012, « La conversion des biens culturels en patrimoine public: Un carrefour de l'histoire, du droit et de l'éthique . », dans *Le patrimoine, oui, mais pour quel patrimoine?*, Paris, Maison des Cultures du Monde, p. 127- 133.

MADDY-WEITZMAN B., 1999, « The berber question in Algeria: Nationalism in the making? », dans *Minorities and the State in the arab worl*, USA, Lynne Rienner Publisher, p. 29- 47.

PEACOCK A., 1997b, « Making sense of broadcasting finance », dans *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Elgar Edward, p. 435- 448.

PEACOCK A., 1997a, « A future for the past: The political economy of heritage », dans *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Edward Elgar, p. 387- 424.

RIZK N., 2009, « Arab musiconomics, culture, copuright, and the commons », dans *The development agenda: Global intellectual property ans develoing countries*, USA, Oxford University Press, p. 341- 362.

SAEZ G., 2004, « Gouvernance culturelle territoriale: les acteurs », dans *Institutions et vie culturelle*, Paris, Les notices de la documentation française, p. 172.

SBOROWSKY F., SOURBES-VERGER I., 2009, « Les pays arabes et la communication spatiale », dans *Les arabes parlent aux rabes: La révolution de l'information dans le monde arabe*, Paris, Sindbad Actes Sud, p. 53- 67.

SINGH J., 2010, « Global cultural policies and power », dans *International cultural policies and power*, Great Britain, Palgrave Macmillan, p. 243.

THROSBY D., 1997, « The production and the consumption of art: A view of cultural economics », dans *cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*, UK, Edward Elgar, p. 51- 79.

TIMOTHY D., DAHER R., 2009, « Heritage and tourism in Southwest Asia and North Africa », dans *Cultural heritage and tourism in developing world*, New York, Routledge, p. 146- 164.

WITHERS G.A., 1997, « The cultural influence in public television », dans *Cultural economics: the art, the heritage and the media industries*, UK, Elgar Edward, p. 449- 464.

Articles scientifiques

Articles de revues

ABEDIN A., DEBERRY A., DIAL B., SUNDERLAND M., TAHA O., 2011, « The Middle East's Media Cities and the Global Film Industry », *KNOWLEDGE@WHARTON*.

AKESTER P., 2006, « Le projet de traité de l'OMPI sur la radiodiffusion et son impact sur la liberté d'expression », *e-Bulletin de droit d'auteur*, p. 51.

AMRI A., 1986, « La propriété littéraire et artistique dans la législation des pays arabes: étude comparative », *Bulletin du droit d'auteur*, 20, 2/3, p. 4- 16.

ANAND P., 2004, « Financing the provision of global public goods », *The World Economy*, 27, p. 215- 237.

BAUMGARTNER F.R., JONES B.D., 2012, « From there to here: Punctuated equilibrium to the general punctuation thesis to a theory of government information processing », *Policy Studies Journal*, 40, 01, p. 1- 20.

BOURGEY A., 1991, « Les travailleurs étrangers dans les pays arabes du Golfe », *Revue du monde musulman*, 62, H.S, p. 130- 135.

CAVALLARO R., 2009, « Patrimoine mondial: les limites d'un système », *Ulysse*, 129, p. 44- 47.

CHAFCHAOUNI M.A., 2002, « Perspectives, L'éducation artistique: défis à l'uniformisation », *Perspectives*, p. 37- 52.

COWEN T., 1989, « Are all tastes constant and identical?: A critique of Stigler and Becker », *Journal of Economic Behavior and Organization*, 11, p. 127- 135.

CULTURE PROSPECTIVE, 2010, « Développement culturel et politique culturelle », *CP*, 1-2010, p. 8- 10.

D'HAUSSONVILLE J., 2007, « Louvre Abu Dhabi, accords croisés », *Qantara*, 64, p. 49- 51.

DALLE NOGARE C., GALIZZI M.M., 2011, « The political economy of cultural spending: evidence from italian cities », *Journal of Cultural Economics*, 35, p. 203- 231.

ESCALIER R., « Métropoles et globalisation dans le monde arabe et méditerranéen », *Les cahiers de la Méditerranée*, 64.

FARCHAKH-BAJJALY J., 2003, « Juste avant la guerre », *Archéologia*, 397, p. 20- 33.

HEUHEU T.T., KAWHAROU M., TUHEIVA R., 2012, « Patrimoine mondial et autochtonie », *Patrimoine Mondial*, p. 9- 19.

JONES B.D., BAUMGARTNER F., BREUNIG C., WLEZIEN C., SOROKA S., FOUCAUL M., 2009, « A general empirical law of public budgets: a comparative analysis », *American Journal of Political Science*, 53, 4, p. 855- 873.

KARHUEN P., 1996, « The interaction between artist's professional training and the employment in the field of finish theatre », *Journal of Cultural Economics*, 20, 2, p. 165- 175.

AL-KHEMIS S., 2007, « Un nouveau musée du monde », *Qantar*, 64, p. 52- 53.

MONTGOMERY S., ROBINSON M.D., 2003, « What becomes of undergraduate dance majors? », *Journal of Cultural Economics*, 27, p. 57- 69.

OEN K., 2007, « Les nouvelles capitales de l'hyperculture? », *Qantara*, 64, p. 54- 56.

OUL ZEIN B., QUEFFELEC A., 2001, « La "longue marche" de l'arabisation en Mauritanie », *Revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique Noire*, 15.

POIRIER S., 2004, « La (dé) politisation de la culture? Réflexion sur un concept pluriel », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 1, p. 7- 21.

POTTS J., CUMMIGHAN S., HARTLEY J., 2008, « Social network markets: A new definition of the creative industries », *Journal of Cultural Economics*, 32, p. 167- 185.

REYNAUD-CRESSANT B., 1982, « La dynamique d'un oligopole avec frange: Le cas de la branche d'édition de livres en France », *Revue d'économie industrielle*, 22, 4e trimestre, p. 61- 71.

SCHEREYER P., KOECHLIN F., 2002, « Parité de pouvoir d'achat: mesure et utilisations », *Cahiers statistiques OCDE*, 3, p. 8.

SCOTT A.J., LEREICHE F., 2005, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial », *L'Espace géographique*, 34, p. 207- 222.

STEINMAN P., 2011, « Soft innovation: Economics, product aesthetics and creative industries », *Journal of Cultural Economics*, 35, p. 241- 245.

STIGLER G., BECKER G.S., 1977, « De Gustibus Non Est Disputandum », *The American Economic Review*, 67, 2, p. 76- 90.

UNESCO, 2005, « Jet Tours et le patrimoine mondial », *Patrimoine mondial: La lettre*, p. 4.

WEST E., MCKEE M., 1983, « De Gustibus Non Est Disputandum: The phenomenon of "Merit Wants" », *The American Economic Review*, 73, 5, p. 1110- 1121.

Articles internet

ALBATRAWI, Minhat, and Nermine KHFAJI. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī miṣr (Les politiques culturelles en Egypte)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*. <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2012).

ALECSO. 2008a. "Al-turāt Al-ṭaqāfī Al-māddī Wa Ġayr Al-māddī: 'amal Al Munazzama fī Mağāl Al-ḥifāz 'alā Al-turāt Al-ṭaqāfī Fī Al-waṭan Al-'arabī (Le Patrimoine Culturel Matériel et Immatériel: Le Travail de l'Organisation Dans Le Domaine de La Préservation Du Patrimoine Culturel Dans Le Monde Arabe)." *ALECSO*. http://www.alecso.org.tn/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=161&lang=fr (April 2, 2013).

ALECSO. 2008b. "Tawğihāt barāmiğ al-ṭaqāfā (Les recommandations des programmes de la culture)." *ALECSO, secteur de la culture*. http://www.alecso.org.tn/lng/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=72&lang=fr (May 2, 2013).

ALECSO. "Al-ḥuṭṭaī Al-qawmiyyaī Li Al-ssiyāhī Al-ṭaqāfiyā Fī Al-waṭan Al-'arabī (Plan Régional Du Tourisme Culturel Dans Le Monde Arabe)." http://www.alecso.org.tn/images/stories/fichiers/khotat/khotta_kaoumia_siyaha_tha.pdf (June 17, 2013).

ALI, Nawal, and Samah HAJAWI. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-'urdun (Politiques culturelles en Jordanie)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*. <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2012).

AMA. 2012. "Offensive du Qatar sur le marché de l'art." *Art Media Agency*. <http://www.artmediaagency.com/54117/offensive-du-qatar-sur-le-marche-de-lart/> (October 17, 2012).

ANDERSON, Chris. 2004. "The long trail." *WIRED*. http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html?pg=1&topic=tail&topic_set=.

ARNAUD, Bernadette. 2011. "Entretien: La Protection Du Patrimoine Face Aux Révolutions." *Sciences et avenir*. <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20110509.OBS2675/entretien-la-protection-du-patrimoine-face-aux-revolutions.html> (June 17, 2013).

BAUMGARTNER, Frank.R, Marcial FOUCAUL, and François ABEL. "Incrémentalisme et ponctuations budgétaires: Analyse comparée de quatre niveaux administratifs en France." <http://ses.telecom->

paristech.fr/francois/publications/Publications/Articles%20de%20Livres/Chapitre_livre_beze
s.pdf (February 9, 2012).

BROOKINGS. "The Arts, New Growth Theory, and Economic Development." *The Brookings Institution*. <http://www.brookings.edu/events/2012/05/10-arts-development> (November 14, 2013).

CCG. 2011. "Al-'amal al-ṭaqāfī al-muštarak (Le travail culturel commun)." *The Cooperation Concil for*. <http://www.gcc-sg.org/indexabe5.html?action=Sec-Show&ID=76> (August 6, 2012).

"Charte d'Agadir Relative Aux Droits Linguistiques et Culturel, 1991." 1991. http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/charte_berbere.htm (May 10, 2012).

CHRISTOPHE, Tibo. 2012. "Qu'est-ce Qu'un Oligopôle à Frange?" *La préconisation musicale*. <http://lapreconisationmusicale.com/tag/major/> (May 2, 2013).

COLBERT, François. "Les éléments de la politique culturelle." http://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Colbert_Politiquesculturelles.pdf (December 1, 2012).

DELCOURT, Laurent. 2006. "'Coopération' Une ébauche de problématisation." *CETRI*. <http://www.cetri.be/spip.php?article282> (July 10, 2012).

DUMONT, Fernand. 2007. "L'idée de Développement Culturel: Esquisse Pour Une Psychanalyse." *SociologieS*. <http://sociologies.revues.org/283> (May 9, 2013).

EL KADI, Galial. 2008. "Nouvelles tendances de l'urbanisation en Egypte: rupture ou continuité?" *Egypte/monde Arabe*. <http://ema.revues.org/index164.html> (March 13, 2008).

ERICarts. 1998. "Les femmes dans les politiques culturelles." *ERICarts*. http://www.ericarts.org/web/files/135/en/women_and_cultural_policies_francaisereport.pdf (November 4, 2012).

GAZEL, Hervé, Dominique HARRE, and François MARICON-EBRARD. 2011. "L'urbanisation des pays du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord: Tableau de bord Liban." *e-Géopolis/MENAPOLIS* (February 7, 2012).

AL-GHIYAM, Salma, and Fatima Azahra CHAABANI. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-mağrib (Les politiques culturelles au Maroc)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*. <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2011).

HAMADI, Wafa, and Rita ATHER. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī lubnān (Les politiques culturelles au Liban)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*. <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2012).

ISSA, Ali. 2011. "Constitution des pays arabes et religion: La place de la religion dans le système constitutionnel arabe moderne." *Association Française du Droit Constitutionnel*. <http://www.droitconstitutionnel.org/congresNancy/comN3/issaT.pdf> (September 1, 2013).

KASSAB, Ammar, and Makhoul BOUKROUH. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī al-ğazā'ir (Les politiques culturelles en Algérie)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*. <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2012).

KHAROUFI, Mostafa. "Urbanisation et recherche urbaine dans le monde arabe." *MOST, Programme pour la gestion des transformations sociales*. <http://www.unesco.org/most/kharouf.htm> (June 9, 2012).

Le Monde. 2012. "Le Qatar Va Lancer Sa Propre Marque de Luxe." http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/08/26/le-qatar-va-lancer-sa-propre-marque-de-luxe_1751561_3218.html (January 29, 2013).

AL-MADANI, Mohammad Amin. 2012. "Les Déclarations Islamiques Des Droits de L'homme." *Oumma*. <http://oumma.com/Les-Declarations-islamiques-des> (December 19, 2012).

AL-MOKADEM, Hadiya, and Wafa BELKACEM. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī tūnus (Les politiques culturelles en Tunisie)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*. <http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2012).

NAHID AWAD, Al Karim Ali, and Ali Rahma AYMAM SALIH. "Al-waḍ'iyā Al-ḥāliyā Li Al-milkiyā Al-fikriyā Fī al-Sūdān : Al-taṣrī'āt Al-sūdāniyā Wa Al-ḥuqūq Al-mu'alif Wa Al- Ḥuqūq Al Muğāwira (La Situation Actuelle de La Propriété Intellectuelle Au Soudan: La Législation Soudanaise, Les Droits D'auteur et Les Droits Voisins)." *Union Arabes des bibliothèques et des informations*. <http://puka.cs.waikato.ac.nz/cgi-bin/sali/library?e=d-000-00---0slal--00-0-0--0prompt-10---4-----0-11--1-ar-50---20-about---00031-001-1-0windowsZz-1256-00&a=d&c=slal&cl=CL1&d=HASHd764b5e8259e005571bf73.2> (November 15, 2012).

NEIL, Roger, and Julie-Anne BOURDEAU. 2010. "Le concept de la ville créative: la création réelle ou imaginaire d'une forme d'action politique dominante." *Metropoles*. <http://metropoles.revues.org/4339> (December 8, 2013).

ONU. "Eliminer La Pauvreté C'est Possible: Objectifs Du Millénaire Pour Le Développement et L'après-2015." *Organisation des Nations Unies*. <http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml> (September 9, 2013).

République Française, Ministère de la Culture et de la Communication. "Développement Culturel." <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-dc.html> (May 17, 2013).

RHODES, Emile. 2011. "La Culture Tunisienne Fait Sa Révolution | Slate Afrique." *Slate Afrique*. <http://www.slateafrique.com/1763/culture-tunisienne-fait-revolution> (November 5, 2012).

LE ROUX, Jean Christophe. 2010. "La théorie de la logue traîne appliquée au référencement." *Breizh SEO*. <http://www.breizh-seo.com/la-theorie-de-la-longue-traine-appliquee-au-referencement> (October 12, 2011).

Sénat, R.F. "L'Europe et la culture: Que faire?" *Sénat*. <http://www.senat.fr/rap/r00-213/r00-2138.html> (May 1, 2012).

SID AHMED, Soufiane. "La Stratégie de Prise En Charge de Patrimoine Culturel En Algérie: Etude de Cas La Loi 98-04." <http://umc.edu.dz/vf/images/patrimoine/axe3/SID-ARTICLE.pdf> (July 6, 2013).

SUMMER, Saïd. 2010. "Le Statut Des Femmes N'est Pas Un Long Poème Tranquille." *Courrier International*. <http://www.courrierinternational.com/article/2010/06/01/le-statut-des-femmes-n-est-pas-un-long-poeme-tranquille> (June 27, 2013).

UNESCO. 2007. "Egypte, place de l'artiste." http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_355341AFEE56BE3C505BBD3E47F19644A5ED0000/filename/Egypte.pdf (May 27, 2011).

UNESCO. "Culture, Thème, Créativité: Education Artistique." <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/creativity/arts-education/> (May 13, 2013a).

UNESCO. "La Culture Dans Le Cadre de l'Agenda Pour Le Développement Durable Post-2015 : Pourquoi La Culture Est L'une Des Clés Du Développement Durable." <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/AgendaDeveloppementDurablesPost2015FR.pdf> (July 8, 2012b).

UNESCO, Observatoire Mondial de la Condition de l'Artiste. 2007. "Condition Des Artistes En Algérie." <http://portal.unesco.org/culture/fr/files/32723/11692181393Algerie.pdf/Algerie.pdf> (May 21, 2012).

UNESCO. 2007. "Condition Des Artistes En République Arabe Syrienne." <http://portal.unesco.org/culture/fr/files/37185/12108485203Syrie.pdf/Syrie.pdf> (May 21, 2012).

UNESCO. 2007. "La condition de l'artiste au Maroc." *UNESCO*. http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=32692&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (May 21, 2012).

UNESCO, Observatoire Mondial sur la Condition Sociale de l'Artiste. 2007. "La Condition Sociale Des Artistes En Tunisie." *UNESCO*.

<http://portal.unesco.org/culture/es/files/37154/12108537073Tunisie.pdf/Tunisie.pdf> (May 19, 2012).

WAGNER, Anne-Catherine. 2012. "Habitus." *Sociologie*.
<http://sociologie.revues.org/1200#entries> (May 30, 2012).

WILLIAMS, Jane. 2012. "Movie-making in Abu Dhabi." *INSEAD Knowledge*.
<http://knowledge.insead.edu/world/middle-east/movie-making-in-abu-dhabi-2317> (May 4, 2013).

YAZJI, Rana, and Ryme AL KHATIB. 2010. "Al-siyāsāt al-ṭaqāfiyā fī sūriyā (Politiques culturelles en Syrie)." *Al-Mawrid Al-Thaqafi*.
<http://www.mawred.org/ar/services/cultural-policies/185-the-complete-research-on-cultural-policies-in-8-arab-countries> (June 6, 2012).

Articles de presse

AL-HADI QASSIM F. ABD, 2012, « Al-kitāb wa «ṭuqūb al-dākiraḥ : al-mar'a al-a' rabiyaḥ fī majāl al-ṭaqāfaḥ wa al-'ibda' (Le livre et "les trous de mémoire": la femme arabe dans le domaine de la culture et de la créativité) », *Al Ayyam*, 21 octobre 2012.

DAGHER A., 2013, « Ma'sāt al-qirā'a fī al-waṭan al-'arabī (La tragédie de la lecture dans le monde arabe) », *Wattan informations*, 10 avril 2013.

GAOUI A., 2012, « Warṣat 'amal « isti'ādat al-āṭār » tad'ū al-muwāṭinūn 'ilā tasgīl mā yamlikūnahu min qta' fī sigīl al-āṭār al-watabī (L'atelier de travail "récupération des antiquité" invite les citoyens à enregistrer les biens en leur possession dans la liste nationale des antiquité) », *Al RIYAD*, 18 février 2012.

MOREL S., 2012, « L'Europe de la culture au rabot de la rigueur », *Le Monde*, 29 décembre 2012, p. 24- 27.

SHIHRI M. AL, 2012, « Siyāhat al-saūdiyyīn fī al-baḥrayn... 'awdat al-ḥayāt ilā ṭabī'atihā ba'da inqīṭā'ṭamāniyat 'aṣḥur (Le tourisme des saoudiens au Bahreïn...ravivement après une rupture de huit mois) », *Al Sharq*, 31 mars 2012, p. 10.

TAZAROUTE A., 2013, « Sellal l'a annoncé à Annaba: le ministère de la culture récupère les salles de cinéma . », *Al Moudjahid*, 2 octobre 2013.

Sitographie

Abu Dhabi Authority. "Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage." *Abou Dhabi Authority for Culture and heritage*.
<http://www.adach.ae/ar/portal/director.general.statement.aspx> (January 3, 2012).

ALECSO. 2008. "Présentation de l'ALECSO." *Organisation Arabe pour l'Education, la Culture et les Sciences*.
http://www.alecso.org.tn/lng/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=5&lang=fr# (December 7, 2012).

American University of Sharjah. "College of Architecture." *College of Architecture*.
http://www.aus.edu/info/200170/college_of_architecture_art_and_design (July 13, 2013).

Arts Council England. 2012. "The History of the Arts Council." *Art Council England*.
<http://www.artscouncil.org.uk/who-we-are/history-arts-council/1940-45/> (November 11, 2012).

Authority of Abu Dhabi. "Saadiyat: Masterplan, Cultural Zone." *Saadiyat Masterplan*.
<http://www.saadiyat.ae/en/masterplan.html> (June 12, 2013).

Authority of Dubaï. "Dubaï Culture and Art Authority." *Dubaï Culture and Art Authority*.
<http://www.dubaiculture.ae/en/about-us/about-us-overview.html> (January 3, 2012).

Etat du Koweït. 2012. "National Council for Culture, Art and Letters." *National Council for Culture, Art and Letters*.
http://www.nccal.gov.kw/ar_aboutus.cms (October 5, 2012).

Etat du Qatar, Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine. 2012. "Les Directions." *Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine*.
<http://www.moc.gov.qa/French/Departments/Pages/aboutministry.aspx?bmva> (January 3, 2012).

Euromed Heritage. 2012. "Programme." *Euromed Heritage*.
<http://www.euromedheritage.net/intern.cfm?menuID=7&submenuID=1> (May 25, 2012).

EUROMEDINCULTURE(s). 2012. "Pourquoi le réseau EUROMEDINCULTURE(s)." *EUROMEDINCULTURE(s)*.
http://www.euromedinculture.org/index.php?option=com_content&view=article&id=197&Itemid=1190&lang=fr (September 22, 2012).

Fédération Nationale des Distributeurs de Films. 2011. "Les Adhérents." *FNDF*.
<http://www.fndf.org/les-adherents.html> (February 5, 2013).

Ġumhūriya Miṣr al-ʿarabiya, Wizārat al-ṭaqāfā (République Arabe d'Égypte, Ministère de la Culture). "Ākāḍīmiyat Al-funūn (Académie Des Arts)." *Ministère de la Culture*.
http://www.moc.gov.eg/index.php?option=com_content&view=article&id=294:%D8%A3%D9%83%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86&catid=45&Itemid=270&lang=ar (June 5, 2013).

ISESCO. 2011. "Présentation." *Organisation Islamique pour l'Education, les Sciences et la Culture*.
http://www.isesco.org.ma/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=4&Itemid=57&lang=fr (July 1, 2012).

King Faisal University. 2013. "Nabda' tārīhiyā' 'an qism al-tarbiyā' al-fanniyā' (Aperçu historique sur la section de l'éducation artistique)." *King Faysal University*.
<http://www.kfu.edu.sa/ar/colleges/education/departments/pages/departmentofarteducation.aspx> (May 24, 2013).

Kingdom of Saudi Arabia, Ministry of culture and Information. 2012. "Qiṭā'āt al-wizāra' (les secteurs du Ministère)." *Ministry of culture and Information*.
<http://www.info.gov.sa/Sectors.aspx> (February 15, 2012).

National Endowment for the Arts. 2012. "Ressources, Disciplines." *National Endowment for the Arts*. <http://www.nea.gov/resources/disciplines/index.html> (November 24, 2012).

Qatar Foundation. 2012. "Education City: Our universities." *Education City*.
http://www.myeducationcity.com/en/dynamic_pages/index/195/1/our-universities (November 22, 2012).

Qatar Museums Authority. "Qatar Museums Authority."
<http://www.qma.com.qa/index.php/en> (November 25, 2011).

Republic of Irak, Ministry of Culture. "Dawā'ir Al-wizāra' (les Sections Du Ministère)." *Ministry of Culture*. <http://www.mocul.gov.iq/ar/> (May 4, 2012).

République Algérienne Démocratique et Populaire, Ministère de la Culture. "Agence Algérienne Pour Le Rayonnement Culturel."
<http://www.aarcalgerie.org/doc.php?par=Missions&cat=Pr%C3%A9sentation> (May 12, 2011).

République d'Egypte. "Al-mjlis al-'alā li al-'ātār, Al haykal al al-tanzīmī (Le Haut Conseil des Antiquités, Structure organisationnelle)." http://www.sca-egypt.org/ara/SCA_Organization.htm.

République du Yémen. 2009. "Wizārat Al ṭaqāfa', Tanzīm al wizāra': al-binā' al-tanzīmī (Ministère de la Culture, Structure organisationnelle du Ministère)." *Ministère de la Culture*.
<http://www.yemen.gov.ye/portal/moc/الوزارةللثقافةوتراث/البنيةالمنظمة/453/dibat> (November 11, 2011).

Royal Opera House Muscat. "Home." <http://www.rohmuscat.org.om/> (November 25, 2011).

Sharjah government. 2012. "Department of Culture and Information." *Department of Culture and Information*. <http://www.sdci.gov.ae/english/index1.html> (June 3, 2012).

Sultanat of Oman, Ministry of Heritage and Culture. 2012. "Al haykal al-tanzīmī wa al-taqṣīmāt al-‘idāriyāī (Les structures organisationnelles et les divisions administratives)." *Ministry of Heritage and Culture*. <http://www.mhc.gov.om/arabic/tabid/109/Default.aspx> (June 2, 2012).

UE. "L'Union Pour la Méditerranée (Euromed)." *Union Européennes, Action extérieure*. http://www.eeas.europa.eu/euromed/index_fr.htm (July 23, 2011).

United Arab Emirates, Ministry of Culture Youth & Community Development. "Cultural Centers." *Ministry of Culture Youth & Community Development*. <http://www.mcycd.ae/En/theministry/pages/centerslisting.aspx> (May 4, 2012).

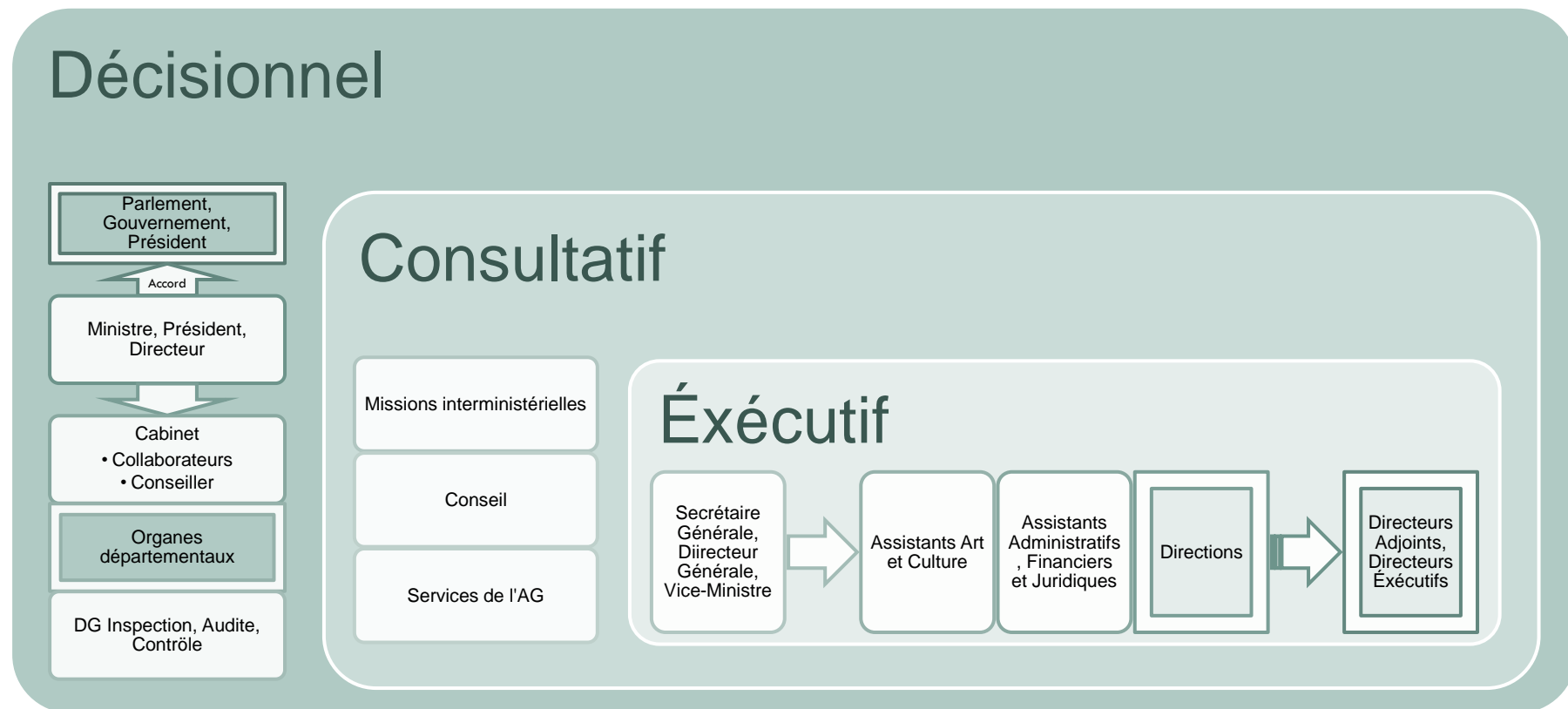
Université Paris Sorbonne, Abou Dhabi. "ABOUTUS." <http://www.sorbonne.ae/FR/ABOUT%20US/Pages/default.aspx> (September 4, 2011).

Table des annexes

Annexe 1: Schéma organisationnel des institutions culturelles publiques arabes	I
Annexe 2: Évolution des budgets culturels (en dollar courant) arabes (2000 et 2012).	II
Annexe 3: Part des budgets culturels par rapport aux budgets généraux des États arabes (2000-2012).....	III
Annexe 4: Portion des budgets culturels par rapport aux PIB des pays arabes (2000-2012) ..	IV
Annexe 5: PIB en millions de dollars américains aux taux de change courants (2000-2012)..	V
Annexe 6: Matrice des taux de change annuels (2000-2012)	VI
Annexe 7: Évolution de la population arabe entre 2000 et 2012 (milliers)	VII
Annexe 8: Budget marocain détaillé (2012)	VIII
Annexe 9: Budget culturel détaillé Algérie (2012)	IX
Annexe 10: Morasse budgétaire Égypte (2011-2012).....	XI
Annexe 11: Textes juridiques arabes relatifs aux droits d'auteur.....	XII
Annexe 12: Part des exportations des industries culturelles dans le monde arabe (2002-2011)	XV
Annexe 13: Part des importations des industries culturelles dans le monde arabe (2002-2011)	XXI
Annexe 14: Infrastructures de diffusion cinématographique dans quelques pays arabes ..	XXVI
Annexe 15: Entrées et recettes brutes issues de l'exploitation des salles de cinéma arabes	XXVII
Annexe 16: Indicateurs d'exploitation des salles de cinéma dans les pays arabes	XXVIII
Annexe 17: Les facteurs d'inégalité dans l'enseignement primaire et secondaire dans les pays arabes.....	XXIX

Annexe 18: Emploi du temps de l'éducation artistique dans l'ensemble du programme scolaire	XXXI
Annexe 19: Répartition des effectifs d'étudiants selon les branches d'enseignement supérieur en 2011	XXXII
Annexe 20: Taux des diplômés par domaine de l'enseignement supérieur en 2011	XXXIII
Annexe 21: Sommets arabes sur « le patrimoine et les antiquités »	XXXIV
Annexe 22: Biens arabes inscrits dans la liste du patrimoine mondial et biens soumis à la liste indicative	XXXV
Annexe 23: Montant de l'assistance financière apportée par le Fond du patrimoine mondial aux États arabes	XXXVI
Annexe 24: Représentation arabe dans la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité	XXXVII
Annexe 25: Agglomérations urbaines arabes contenant plus d'un million d'habitants	XXXVIII
Annexe 26: Rapport de genre en termes d'éducation et d'emploi	XXXIX
Annexe 27: Femmes arabes au sein des institutions ministérielles.....	XL

Annexe 1: Schéma organisationnel des institutions culturelles publiques arabes¹²⁴⁰



¹²⁴⁰ Les cases qui se présentent sous forme encadrée (qui ne sont pas pleines) expriment l’existence d’un organe ou d’une structure dans un nombre limité de pays

Annexe 2: Évolution des budgets culturels (en dollar courant) arabes (2000 et 2012).¹²⁴¹

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	...	29674564	...	64278519	70808232	39926934	101126530	10990786	81587 895	197217779	290782271	317711179	239157564
Bahreïn	29688830	30066489	17287234	2452830
Djibouti	747531	718407	959515	...	1278588	1699349
EAU	47 973 039,22	40 830 610,02
Egypte	160067678	293638509	593780784	588365735	653495020	62887072	600320748
Irak	42135206	77336369	...	172761677	277 553	...
Jordanie	20504225	11490141	18369014	12288028
Koweït	46832714	53618056	52006969	89003623	99405797
Liban	11011609	16764842	12470315	10699171	13558872	11595357	...	12339280	11972325	14628856	18199668	20171808	23587396
Maroc	22253970	24974201	26757668	29415792	29754661	41960205	46801290	37234703	37779494	63490729	70948578
Oman	9844156	11527273	12893506	12890909	14023377	22296104
Soudan	92771639	1039732
T P	490878	6577000	11029000	5004000	4000000
Tunisie	42897328	72593168	85542169	59290671	61232156	77127244	74594156	83259259	94898672
Yémen	6011434	7079667	9208256	6724733	10565099	8700547	8575851

¹²⁴¹ Les pays arabes qui ne sont pas mentionnés dans le tableau ci-dessus ou bien n’affiche aucune nomenclature du budget national et de sa répartition dans les sites des Ministères des Finances (Arabie Saoudite et Qatar), n’ont pas de site internet dédié au Ministère des Finances (Somalie) ou encore n’affichent pas dans leur morasse le budget alloué au Ministère de la Culture (Libye et Syrie).

Annexe 3: Part des budgets culturels par rapport aux budgets généraux des États arabes (2000-2012)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	...	0,67	...	0,45	0,43	0,23	0,51	0,46	0,33	0,55	0,76	0,54	0,40
Arabie Saoudite
Bahreïn	0,63	0,60	0,26	0,27
Djibouti	0,32	0,29	0,37	...	0,38	0,50
EAU	0,43	0,36
Egypte	0,49	0,76	1,17	0,91	1,00	0,90	0,74
Irak	0,14	0,15	...	0,24	0,34	...
Jordanie	0,24	0,15	0,20	0,13
Koweït	0,11	0,08	0,12	0,15	0,14
Liban	0,17	0,23	0,20	0,19	0,19	0,15	...	0,14	0,14	0,12	0,13	0,14	0,11
Libye
Maroc	0,17	0,17	0,17	0,16	0,16	0,19	0,19	0,20	0,23	0,18	0,17
Mauritanie
Oman	0,23	0,23	0,23	0,20	0,20	0,25
Qatar
Somalie
Soudan	0,17	0,09
Syrie
T P	0,21	0,20	0,31	0,16	0,13
Tunisie	0,81	1,18	1,25	0,84	0,82	0,88	0,72	0,79	0,94
Yémen	0,08	0,08	0,10	0,07	0,12	0,11	0,12

Annexe 4: Portion des budgets culturels par rapport aux PIB des pays arabes (2000-2012)¹²⁴²

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	...	0,54	...	0,09	0,08	0,04	0,09	0,08	0,05	0,14	0,18	0,17	0,12
Arabie Saoudite
Bahreïn	0,15	0,13	0,06	0,06
Djibouti	0,12	0,11	0,14	...	0,15	0,17
E.A.U	0,01	0,01
Egypte	0,15	0,22	0,36	0,31	0,3	0,27	0,26
Irak	0,2	0,33	...	0,61	0,69	...
Jordanie	0,08	0,04	0,06	0,04
Koweït	0,03	0,05	0,04	0,05	0,05
Liban	0,07	0,1	0,07	0,05	0,06	0,05	...	0,05	0,04	0,04	0,05	0,05	0,06
Libye
Maroc	0,06	0,05	0,05	0,05	0,05	0,06	0,05	0,04	0,04	0,06	0,07
Mauritanie
Oman	0,02	0,02	0,03	0,02	0,02	0,03
Qatar
Somalie
Soudan	0,002	0,002
Syrie
T P	0,01	0,1	0,15
Tunisie	0,18	0,26	0,27	0,18	0,018	0,2	0,17	0,24	0,21
Yémen	0,03	0,03	0,03	0,02	0,03	0,02	0,02

¹²⁴² Les PIB respectifs ont été récoltés auprès du site des statistiques du CNUCED (Voir : CNUCED, *PIB Par catégorie de dépense et valeur ajouté par branche d'activité économique: annuel (1970-2011)*, <http://unctadstat.unctad.org/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=95>, consulté le 9 novembre 2012.)

Annexe 5: PIB en millions de dollars américains aux taux de change courants (2000-2012).¹²⁴³

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	54790,4	54744,7	56760,4	67863,8	85332,5	103198,2	117209,0	135174,4	171717,9	138122,7	161986,1	198734,6	208749,5
Bahreïn	8027,6	7970,9	8491,0	9747,3	11235,3	13459,1	15851,8	18472,5	22151,0	19621,0	21929,8	25825,3	26634,9
Djibouti	555,9	577,5	596,2	627,6	666,2	708,6	768,6	847,9	982,5	1049,2	1129,2	1283,5	1399,8
Égypte	95683,6	90724,3	86521,7	74076,4	79187,4	94456,3	107741,5	132165,3	164844,0	187977,7	214623,3	231221,9	252947,4
Irak	16900,3	17682,0	17436,7	16526,3	26193,1	36267,9	54548,8	74911,6	96673,5	103188,2	110693,4	122749,8	144500,8
Jordanie	8460,7	8975,9	9582,5	10195,7	11411,4	12588,7	15056,9	17110,6	21972,9	23820,0	26425,4	28840,1	31197,1
Koweït	37717,8	34889,6	38135,8	47874,0	59436,7	80797,9	101559,0	114635,5	147380,3	105967,8	124330,7	160915,5	172041,6
Liban	16678,6	17065,3	18712,4	19801,7	21465,3	21860,7	22438,5	25057,4	30080,3	34650,0	37124,4	39038,6	41453,1
Libye	38470,5	34061,3	21912,6	26235,9	33292,7	45451,5	55076,7	62668,0	81376,3	58761,8	71653,6	31373,4	73238,3
Mauritanie	1293,7	1295,5	1324,4	1563,0	1889,1	2184,4	3040,7	3356,8	3527,1	2881,0	3155,7	4442,6	4293,9
Maroc	37021,9	37724,8	40417,6	49822,6	56947,9	59523,8	65640,2	75223,3	88879,2	90907,3	90802,9	100256,9	97934,6
Oman	19450,0	19399,2	20047,7	21542,8	24673,7	30904,9	36804,2	41900,8	60510,8	46865,3	59227,5	72679,73	79038,26
Qatar	17759, 9	17538,5	19363,7	23533,8	31734,2	44530,5	60881,9	79712,0	115270,0	97798,5	127332,0	173319,58	182756,69
Arabie Saoudite	188441,9	183012,3	188551,2	214572,8	250338,9	315582,5	356630,7	384942,2	476304,8	376692,3	455922,3	597086,0	648598,9
Somalie	2052,0	1302,6	1219,2	1516,7	1984,5	2315,5	2390,0	2483,0	2600,0	2011,7	1071,2	1067,3	-
T.P	4194,7	3897,2	3432,6	3840,9	4198,4	4634,4	4619,1	5182,4	6247,3	6719,6	8330,6	8768,6	-
Soudan	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Syrie	19665,7	21008,3	21782,0	20857,5	24545,8	28397,0	33108,8	40271,8	52557,9	54111,7	60465,1	64272,5	54334,3
Tunisie	21473,5	22065,9	23141,7	27454,0	31183,9	32272,2	34376,6	38909,9	44815,3	43528,5	44251, 8	46332,2	45469,7
E.A.U	104337,5	103311,6	109816,2	124346,4	147824,37	180617,0	221964,7	257916,2	314450,7	259733,5	283916,2	338689,9	353083,9
Yémen	10864, 6	11240,4	12247,1	13555,5	15616,6	19041,2	22812,5	25633,7	30397,2	28124,5	29031,0	31492,5	33555,6

¹²⁴³ Ibid.

Annexe 6: Matrice des taux de change annuels (2000-2012)¹²⁴⁴

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	75,26	77,21	79,69	77,39	72,06	73,28	72,65	69,29	64,58	72,65	74,39	72,94	77,45
Bahreïn	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38
Djibouti	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72	177,72
Égypte	3,47	3,97	4,50	5,85	6,20	5,78	5,73	5,63	5,43	5,54	5,62	5,93	6,06
Irak	2394,68	1929	1957	1244,21	1453,42	1472	1467,42	1254,57	1193,08	1170	1170	1170	1166,17
Jordanie	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71	0,71
Koweït	0,31	0,31	0,30	0,30	0,29	0,29	0,29	0,28	0,27	0,29	0,29	0,28	0,28
Liban	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5	1507,5
Libye	0,51	0,60	1,27	1,29	1,30	1,31	1,31	1,26	1,22	1,25	1,27	1,22	1,25
Mauritanie	238,92	255,62	271,74	263,03	257,19	265,53	268,6	258,59	238,20	262,37	275,89	281,12	296,62
Maroc	10,63	11,30	11,02	9,57	8,87	8,86	8,79	8,19	7,75	8,06	8,42	8,09	8,63
Oman	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38	0,38
Qatar	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64	3,64
Arabie Saoudite	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75	3,75
Somalie	9571,5	16810,92	20025,33	17706,08	14886,17	15251,25	14091,58	14406	14406	19557,01	31900	31900	...
T.P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Soudan	4,09
Syrie	46	46	46,93	51,5	51,61	53,05	52,14	50,18	46,58	46,583	46,17	47,40	65,05
Tunisie	1,37	1,44	1,42	1,29	1,24	1,30	1,33	1,28	1,23	1,35	1,43	1,41	1,56
E.A.U	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67	3,67
Yémen	161,72	168,67	175,62	183,45	184,78	191,51	197,05	198,95	199,76	202,85	219,59	213,8	214,35

¹²⁴⁴ CNUCED, *Rapport: tendances économiques, taux de change annuel (1970-2012)*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 8 décembre 2012.

Annexe 7: Évolution de la population arabe entre 2000 et 2012 (milliers)¹²⁴⁵

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Algérie	31719,45	32150,20	32572,98	33003,44	33461,34	33960,90	34507,21	35097,04	35725,38	36383,30	37062,82	37762,96	38481,70
Bahreïn	668,24	698,75	732,54	772,06	820,50	879,53	950,95	1032,35	1116,04	1191,54	1251,51	1292,76	1317,83
Djibouti	722,89	733,73	744,43	755,08	765,78	776,58	787,54	798,69	810,1	821,86	834,04	846,646	859,65
Égypte	66136,59	67204,19	68302,91	69432,48	70591,29	71777,68	72990,75	74229,58	75491,92	76775,02	78075,70	79392,46	80721,87
Irak	23801,16	24516,84	25238,27	25959,53	26673,54	27377,04	28064,09	28740,63	29429,83	30163,20	30962,38	31837,01	32778,03
Jordanie	4767,48	4835,11	4902,97	4983,51	5092,18	5239,42	5428,90	5655,86	5911,20	6181,31	6454,55	6731,15	7009,44
Koweït	1906,23	1980,60	2048,23	2116,35	2196,47	2296,31	2417,44	2554,92	2702,22	2850,10	2991,58	3124,70	3250,50
Liban	3235,38	3357,6	3515,60	3690,11	3853,58	3986,86	4079,82	4139,81	4186,09	4246,92	4341,09	4478,10	4647,08
Libye	5176,18	5258,68	5340,39	5422,61	5507	5594,45	5686,47	5782,11	5876,80	5964,32	6040,61	6103,23	6154,62
Mauritanie	2708,09	2791,40	2877,43	2965,67	3055,42	3146,16	3237,71	3330,04	3422,90	3516,06	3609,42	3702,76	3796,14
Maroc	28710,12	29021,16	29311,44	29586,94	29855,82	30125,44	30395,10	30667,09	30955,15	31276,56	31642,36	32059,42	32521,14
Oman	2192,53	2239,02	2308,41	2389,12	2464,00	2522,32	2554,90	2569,74	2593,52	2663,22	2802,77	3024,77	3314,00
Qatar	593,69	611,81	629,74	660,24	720,38	821,16	967,60	1152,46	1359,11	1564,08	1749,71	1910,90	2050,51
Arabie Saoudite	20144,58	20891,59	21825,22	22852,33	23839,23	24690,07	25371,94	25915,62	26366,36	26796,37	27258,39	27761,73	28287,85
Somalie	7385,42	7609,26	7825,92	8037,71	8249,96	8466,94	8687,67	8910,85	9140,26	9380,85	9636,17	9907,90	10195,13
T.P	3204,57	3291,62	3363,54	3426,55	3489,74	3559,86	3638,83	3725,08	3817,55	3914,03	4012,88	4114,20	4218,77
Soudan	37195,35
Syrie	16371,21	16700,98	16994,68	17298,48	17676,01	18167,37	18804,91	19561,48	20346,06	21031,55	21532,65	21804,36	21889,68
Tunisie	9552,78	9652,12	9749,64	9847,32	9947,37	10051,35	10160,24	10273,93	10391,46	10511,20	10631,83	10753,07	10874,91
E.A.U	3026,35	3132,10	3223,97	3369,25	3658,66	4148,88	4875,64	5797,35	6798,63	7718,32	8441,54	8925,10	9205,65
Yémen	17522,54	18029,99	18551,07	19081,31	19612,70	20139,66	20661,71	21182,16	21703,57	22229,62	22763,01	23304,21	23852,41

¹²⁴⁵ CNUCED, *Population et main d'œuvre: Population totale, annuelle (1950-2050)*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 11 septembre 2012.

Annexe 8: Budget marocain détaillé (2012)

Postes			Fonctionnement	Investissement
Administration Générale	Soutien des missions : salaires et autres attributions au personnel		199574000=29,61%	...
	Modernisation et déconcentration de la Politique culturelle	Central	42070892=6,24%	...
		Régional	20756366=3,07%	8000000=1,18%
	Modernisation des services administratifs et établissements culturels	Central	...	62850000=9,32%
		Régional
Total			262401258=38,93%	70850000= 10,51%
Total Administration Générale			333251258= 49,44%	
Direction du Patrimoine : Protection et promotion du patrimoine	Mise en valeur du patrimoine monumental et archéologique		3084000 = 0,45%	16550000 = 2,45%
	Promotion et mise en valeur du patrimoine muséographique et ethnographique		1786500 = 0,26%	...
	Total		4870500 =0,72%	16550000 =2,45%
Total direction du patrimoine			25020500 = 3,71%	
Direction du livre, bibliothèques et archives : Promotion du livre, de la lecture publique et des archives	Promotion du livre		7540500 = 1,11%	12000000 = 1,78%
	Modernisation du réseau des bibliothèques publiques		31172000 =4,62%	1800000 = 0,26%
	Promotion des archives		2000000 =0,29%	...
	Imprimerie Dar Al Manahil		...	3000000 =0,44%
	Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc			8000000 =1,18%
	Bibliothèques et archives au niveau régional		...	18800000 = 2,78%
	Total		40712500 =6,04%	43600000 = 6,47%
Total direction du livre, bibliothèques et archives			84312500 = 12,51%	
Direction des arts : création et promotion artistique	Soutien et promotion de la musique et des arts chorégraphiques	Central	9381870 =1,4%	4000000 =0,60%
		Régional	...	21000000 = 3,11%
	Soutien à la création théâtrale	Central	19681917 =2,92%	5000000 =0,74%
		Régional	...	4000000 = 0,59%
	Soutien et promotion des arts plastiques	Central	1925955 =0,28%	9000000 =1,33%
		Régional
	Construction et équipement de l'Institut National supérieur de la musique et de la chorégraphie		...	40000000 = 5,93%
	Construction et équipement du Musée National des arts contemporains		...	30000000 = 4,45%
Total		31009742=4,60%	113000000=16,76%	
Total direction des arts			144009742 = 21,36%	
Crédits d'engagement	Total crédits d'engagement pour 2013		...	100000000=14,83%
Total			338947000=50,29%	335000000=49,70%
673974000 = 100%				

Annexe 9: Budget culturel détaillé Algérie (2012)

Postes	Sections	Services centraux	Services déconcentrés	
Administration générale	Personnel (primes, rémunérations et autres prestations)	5738165 = 2,39%	20115676 = 8,41%	
	Matériel	1394188 = 0,58%	1352836 = 0,56%	
	Travaux d'entretien	369519 = 0,15%	282950 = 0,12%	
	Autres charges	73127 = 0,04%	
	Bourses, indemnités de stage, présalaire et frais de formation	365631 = 0,15%	
	Total	7867593 = 3,29%	21824589 = 9,12%	
Total administration générale		29692182 = 12,41%		
Administrations sous tutelles et autres	Office national des droits d'auteurs et droits voisins	1218770 = 0,51%	
	Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC)	2803171 = 1,17%	
	Agence Nationale de gestion et de réalisation des grands projets culturels	1218770 = 0,51%	
	Encouragement aux associations culturelles	548447 = 0,23%	...	
	Palais de la culture	1461512 = 0,61%	...	
	Centre de la culture et des arts du Raïs	768434 = 0,32%	...	
	Office Riadh El Feth	1218770 = 0,51%	...	
	Maisons de la culture	...	17781854 = 7,43%	
	Office national de l'information et de la culture	4265695 = 1,78%	...	
Total	13503569 = 5,64%	17781854 = 7,43%		
Total administration sous tutelle et autres		31285423 = 13,08%		
Patrimoine et domaine muséal	Parcs nationaux et culturels	Office du parc national de l'Ahaggar	3664074 = 1,53%	...
		Office du parc national du Tassili	1628545 = 0,68%	...
		Office de la protection et de la promotion de la vallée du M'Zab	436356 = 0,18%	...
		Office du parc culturel de Touat Gourara Tidilkelt	684949 = 0,28%	...
		Office du parc culturel de l'Atlas Saharien	684949 = 0,28%	...
		Office du parc culturel de Tindouf	684949 = 0,28%	...
	Sauvegarde et protection	Musées nationaux et régionaux	9690489 = 4,05%	
		L'agence nationale des secteurs sauvegardés	914078 = 0,38%	...
		Office national de gestion et de l'exploitation des biens culturels protégés	5667281 = 2,37%	...
	Recherche et formation	Ecole nationale de la conservation et de la restauration des biens culturels	475320 = 0,19%	...
		Centre national des recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques	5179773 = 2,17%	...
		Centre national de recherches en archéologie	1815967 = 0,76%	...
		Total	31526730 = 13,18%	...
Total Patrimoine et domaine muséal		31526730 = 13,18%		
Bibliothèques, lecture publique, édition et manuscrits	Bibliothèque nationale d'Algérie		4131118 = 1,72%	...
	Centre national des manuscrits		492432 = 0,20%	...
	Bibliothèques de lecture publique		39000640 = 16,31%	...
	Centre national du livre		987204 = 0,41%	...

		Contribution aux revues culturelles	146252 = 0,06%	...
		Total	44625646 = 18,66%	...
Total bibliothèques, lecture publique, édition et manuscrits			44625646 = 18,66%	
Musique, arts du spectacle, arts plastiques et audiovisuel	Formation	Institut national supérieur et instituts régionaux de la formation musicale	7783589 = 3,25%	
		Institut supérieur des métiers des arts du spectacle et de l’audiovisuel	1828155 = 0,76%	...
		Ecole supérieure et écoles régionales de beaux-arts	6738860 = 2,81%	
		Activités théâtrales	12187700 = 5,10%	...
		Ballet national	1462524 = 0,61%	...
		Orchestre symphonique national	719074 = 0,30%	...
		L’ensemble national de la musique andalouse	609385 = 0,25%	...
		Etablissement de la cinématographie	1620964 = 0,67%	...
		Total	32950251 = 13,78%	...
		Total musique, arts du spectacle, arts plastiques et audiovisuel		
Evènementiel		Conférences et séminaires	2437540 = 1,02%	...
		Prix du président de la république « Ali Maâchi »	87751 = 0,04%	...
		Organisation de manifestations culturelles et cinématographiques	63376040 = 26,51%	...
		Organisation de manifestations culturelles au niveau régional	...	3046925 = 1,27%
		Total	65901331 = 27,56%	3046925 = 1,27%
Total évènementiel			68948256 = 28,82%	
39099456 = 100%				

Annexe 10: Morasse budgétaire Égypte (2011-2012)

Secteur	Poste	Fonctionnement	Investissement	Total
Administration générale	Ministère de la culture	10216000	0	10216000 = 0,22%
	Bureau du Haut Conseil de la culture	75175000	1950000	77125000 = 1,70%
	Secrétariats du Haut Conseil de la Culture	17739000	0	17739000 = 0,40%
	Secrétariat général du Haut Conseil des Antiquités	61578000	22730000	84308000 = 1,86%
	Direction de la production	14473000	2750000	17223000 = 0,38%
	Autorité nationale des palais de la culture	215778000	55000000	270778000 = 5,99%
	Fond national du développement culturel	44000000	115000000	159000000 = 3,52%
	Corps national de coordination de la civilisation	6590000	4500000	11090000 = 0,24%
	Total	445549000 = 9,85%	201930000 = 4,46%	
Total administration générale		647479000,1431 = 14,31%		
Domaines artistiques	Maison artistique du théâtre	57149000	17500000	74649000 = 1,65%
	Maison artistique des arts populaires et arts du spectacle	32062000	7000000	39062000 = 0,86%
	Centre national du théâtre	4044000	0	4044000 = 0,09%
	Maison des arts de la musique et de l'opéra	75120000	20000000	95120000 = 2,10%
	Fond pour les activités et les projets de la maison de l'opéra	12000000	0	12000000 = 0,26%
	Centre national du cinéma	12205000	0	12205000 = 0,27%
	Académie des arts	71005000	27500000	98505000 = 2,18%
	Centre national de la culture enfantine	5885000	1000000	6885000 = 0,15%
	Arts plastiques	43948000	35000000	78948000 = 1,74%
Médias	357037000	0	357037000 = 7,90%	
Total	670455000 = 14,83%	108000000 = 2,39%		
Total domaines artistiques		2073413000,6013 = 17,22%		
Patrimoine, musées et antiquités	Projets	43721000	760132000	803853000 = 17,78%
	Fond de subventions des antiquités et des musées	299523000	4091000	303614000 = 6,71%
	Musées	52392000	1133888000	1186280000 = 26,23%
	Antiquités égyptiennes	133420000	53650000	187070000 = 4,14%
	Antiquités islamiques et coptes	64922000	13350000	78272000 = 1,73%
	Fond de sauvetage des antiquités nationales	20000000	161700000	181700000 = 4,02%
	Total	613978000 = 13,58%	2126811000 = 47,04%	
Total patrimoine, musées et antiquités		6887615001,9809 = 60,61%		
Lectures publiques, archives et traduction	Autorité nationale du livre	62795000	10500000	73295000 = 1,62%
	Autorité générale de la maison du livre et des archives nationales	43827000	25000000	68827000 = 1,52%
	Bibliothèque d'Alexandrie	140635000	30000000	170635000 = 3,77%
	Centre national de traduction	22010000	2000000	24010000 = 0,06%
	Bibliothèque nationale et centrale d'Egypte	3922000	7100000	11022000 = 0,24%
	Fonds des bibliothèques publiques d'Egypte	6901000	300000	7201000 = 0,16%
Total	280090000 = 6,19%	74900000 = 1,66%		
Total lecture publique, archives et traduction		7329514130220000 = 7,85%		
4521703000 = 100%				

Annexe 11: Textes juridiques arabes relatifs aux droits d'auteur¹²⁴⁶

	Lois générales		Lois principales		Traité administrés par l'OMPI	
	Loi	Date du texte	Loi	Date du texte	Traité	Entrée en vigueur
Algérie	Constitution Art.38 et Art.52	08/09/1963	Ordonnance n°73-14 « Droit d'auteur » Ordonnance n°03-05 « Droit d'auteur et droits voisins »	03/04/1973 19/07/2003	Convention de Berne Convention de Rome Convention OMPI Traité OMPI sur le droit d'auteur Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	19/04/1998 22/04/2007 16/04/1975 31/01/2014 31/01/2014
Arabie Saoudite	Système Fondamental Art.17 et Art.29	04/02/1992	Système n°11 Système n°49-32 « Droit d'auteur »	17/12/1989 30/08/2003	Convention de Berne Convention OMPI	11/03/2004 22/05/1982
Bahreïn	Loi n°20/1975 « Dépôt légal des œuvres » Loi n°22/2006 « Droit d'auteurs et droits voisins »	1975 2006	Convention de Berne Convention de Bruxelles Convention de Rome Convention OMPI Traité OMPI sur le droit d'auteur Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	02/03/1997 01/05/2007 18/01/2006 22/06/1995 15/12/2005 15/12/2005
Djibouti	Loi n° 114/AN/96/3032 « Droit d'auteur » Loi n°154/AN « Protection droit d'auteur et droits voisins »	1996 26/05/2006	Convention de Berne Convention OMPI	13/05/2002 13/05/2002
Égypte	Loi n°354 (amandée par loi n° 14, loi n° 34 et loi n°29) Loi n°82 « Propriété intellectuelle, droit d'auteur et droits voisins »	1954 (1968, 1975 et 1994) 31/06/2002	Convention de Berne Convention OMPI Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	07/06/1977 21/04/1975 23/04/1978
Émirats Arabes Unis	Loi n°40 « Protection des œuvres intellectuelles » Loi fédérale n°7/2002 « Droit d'auteur et droits connexes »	28/09/1992 21/07/2002	Convention de Berne Convention de Rome Convention OMPI Traité OMPI sur le droit d'auteur Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	14/07/2004 14/01/2005 29/09/1974 14/04/2004 09/06/2009
Irak	Loi n°03/1971 « Droit d'auteur » Décret n°88 modifiant loi n°03/1971	02/01/1971 01/05/2004	Convention OMPI	21/01/1976
Jordanie	Loi n°22 « Droit d'auteur »	19/03/1992	Convention de Berne	28/07/1999

¹²⁴⁶ WIPO, Ressources, Copyrights and related rights, <http://www.wipo.int/wipolex/en/index.jsp>, consulté le 15 janvier 2013.

			Loi n°29 modifiant loi n°22	11/09/1999	Convention OMPI	21/07/1972
			Loi n°88 modifiant loi n°22	30/09/2003	Traité OMPI sur le droit d'auteur	27/04/2004
			Loi n°8 modifiant loi n°22	21/02/2005	Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	24/05/2004
			Loi n°9 modifiant loi n°22	21/02/2005		
Koweït	Loi n°03/1966 « Domaine de l'édition »	1966	Convention OMPI	14/07/1998
			Loi n°05/1999 « Propriété intellectuelle »	19/12/1999		
Liban	Loi n°69/20 « Droit des créateurs d'œuvres musicales »	29/05/1969	Convention de Berne	30/09/1947
			Loi n°75 « Protection de la propriété littéraire et artistique »	03/04/1999	Convention de Bruxelles	
			Résolution n°85 « Publication des œuvres littéraires, scientifiques et techniques des auteurs présents dans les pays ennemis ou occupés par des pays ennemis »	16/04/1943	Convention de Rome	17/08/1997
					Convention OMPI	30/12/1986
Libye	Loi n°9/1968 « Protection du droit d'auteur »	16/03/1968	Convention de Berne	28/09/1976
			Loi n°7/1984, complément de la loi n°9/1968 sur « Condition d'enregistrement des œuvres »	1984	Convention OMPI	28/09/1976
Maroc	Ordonnance royale n°54/1970 « Protection des œuvres et des droits matériels et moraux de l'auteur »	1970	Convention de Berne	16/06/1917
			Loi n°2-00 du 15/02/2002 « Droit d'auteur et droits voisins »	15/02/2002	Convention de Bruxelles	30/06/1983
					Convention OMPI	17/07/1971
					Traité OMPI sur le droit d'auteur	20/07/2011
					Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	20/07/2011
Mauritanie	Constitution Art.10 et Art.57	20/07/1991	Convention de Berne	07/02/1973
					Convention OMPI	17/09/1976
Oman	Constitution Art.11 et Art.13	06/11/1996	Décret royal n°37/2000 « Droit d'auteur et droits connexes »	2000	Convention de Berne	14/07/1999
			Décret royal n°65/2008 « Droit d'auteur et droits connexes »	2008	Convention de Bruxelles	18/03/2008
					Convention OMPI	17/02/1997
					Traité OMPI sur le droit d'auteur	20/09/2005
					Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	20/09/2005
Qatar	Constitution Art.27 et Art.24	08/06/2004	Loi n°25/1995 « Propriété intellectuelle et droit d'auteur »	1995	Convention de Berne	05/07/2000
			Loi n°7/2002 « Protection droit d'auteur et droits voisins »	08/06/2002	Convention OMPI	03/09/1976
					Traité OMPI sur le droit d'auteur	28/10/2005
					Traité OMPI sur interprétations et exécutions phonogrammes	28/10/2005
Syrie	Constitution Art.24	13/03/1973	Loin n°12/2001 « Droit d'auteur »	2001	Convention de Berne	11/07/2004
					Convention de Rome	13/05/2006
					Convention OMPI	18/11/2004
Somalie	Convention OMPI	18/11/1982
Soudan	Loi de 1996 « Droit d'auteur et droits voisins »	12/12/1996	Convention de Berne	28/12/2000
			Loi de 2001 « Protection des œuvres littéraires et artistiques »	12/06/2001	Convention OMPI	15/02/1974
Tunisie	Loi n°12 :1996 (amandé par la loi de 1969)	Février 1966	Convention de Berne	05/12/1887

			Loi n°94-36 « Propriété littéraire et artistique »	(04/01/1969)	Convention OMPI	28/11/1975
			Loi n°2009-33 modifiant loi n°94-36	24/02/1994		
				23/06/2009		
Yémen	Constitution Art.7 et Art.10	24/04/1990	Décret présidentiel n°19/1994 « Propriété intellectuelle »	29/10/1994	Convention de Berne	17/07/2008
			Loi n°5/2012 « Droit d'auteur et droits voisins »	22/07/2012	Convention OMPI	29/03/1979

Annexe 12: Part des exportations des industries culturelles dans le monde arabe (2002-2011)¹²⁴⁷

Pays/Régions	Industries	Monde	États-Unis		Royaume Uni		Union Européenne		Monde Arabe		CCG		Maghreb Arabe	
		M\$	M\$	%	M\$	%	M\$	%	M\$	%	M\$	% M.A	M\$	% M.A
Algérie	Films	0,041	0,041
	Musique enregistrée	0,002	0,001
	Livres	0,198	0,021	...	0,0003	...	0,072	...	0,105	...	0,021	...	0,041	...
	Arts visuels	0,02	0,001	...	0,005	...	0,012	...	0,004	...	0,004	...	0,002	...
	Industries culturelles	0,261	0,022	8,429	0,0053	2,031	0,126	48,276	0,109	41,762	0,025	22,936	0,043	39,450
	Total industries créatives	3,354	0,027	0,805	0,024	0,716	1,911	56,977	1,169	34,854	0,026	2,224	1,081	92,472
Maroc	Films	0,3	0,0001	0,257	...	0,007	0,007	...
	Musique enregistrée	0,239	0,001	0,196	...	0,023	...	0,002	...	0,031	...
	Livres	1,788	0,023	...	0,06	...	0,902	...	0,476	...	0,063	...	0,314	...
	Arts visuels	15,855	1,128	...	0,465	...	13,026	...	0,705	...	0,56	...	0,108	...
	Industries culturelles	18,182	1,1521	6,336	0,525	2,887	14,381	79,095	1,211	6,660	0,625	51,610	0,46	37,985
	Total industries créatives	182,447	5,457	2,991	6,943	3,805	152,789	83,74	10,905	5,977	5,56	50,986	4,762	43,668
Mauritanie	Films
	Musique enregistrée
	Livres
	Arts visuels
	Industries culturelles
	Total industries créatives
Tunisie	Films	0,006	0,001	...	0,002	...	0,00008	...	0,0004	...
	Musique enregistrée	0,239	0,0004	...	0,023	...	0,001	...	0,022	...
	Livres	2,252	0,043	...	0,004	...	0,177	...	0,859	...	0,082	...	0,712	...
	Arts visuels	1,435	0,033	...	0,018	...	0,917	...	0,064	...	0,025	...	0,045	...
	Industries culturelles	3,932	0,076	1,933	0,022	0,560	1,095	27,859	0,948	24,110	0,108	11,401	0,779	82,215
	Total industries créatives	200,055	20,088	10,041	1,506	0,753	156,46	78,208	10,086	5,042	0,939	9,310	8,703	86,288

¹²⁴⁷ CNUCED, *Economie créative, Produits créatifs, Valeurs et part des exportations et des importations des biens créatifs annuel, 2002-2011.*, <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx>, consulté le 10 juin 2013.

Total Maghreb	Films	0,347	0,0001	0,299	0,009	0,0001	0,007					
	Musique enregistrée	0,48	0,001	0,1974	0,046	0,003	0,053					
	Livres	4,238	0,087	0,0643	...	1,151	1,44	0,166	1,067					
	Arts visuels	17,31	1,162	0,488	...	13,955	0,773	0,589	0,155					
	Industries culturelles	22,375	1,2501	5,587	0,5523	2,468	15,602	69,731	2,268	10,136	0,7581	33,426	1,282	56,543
	Total industries créatives	385,856	25,572	6,627	8,473	2,196	311,16	80,641	22,16	5,743	6,525	29,445	14,546	65,641
Égypte	Films	0,087	0,0006	0,08	0,021	0,022					
	Musique enregistrée					
	Livres	17,508	0,665	1,103	...	4,158	12,02	2,131	6,314					
	Arts visuels	0,422	0,026	0,012	...	0,14	0,168	0,13	0,013					
	Industries culturelles	18,017	0,691	3,835	1,115	6,189	4,299	23,859	12,268	68,091	2,282	18,601	0,5175	4,218
	Total industries créatives	1004,531	181,183	18,037	36,262	3,610	269,459	26,824	343,089	34,154	172,296	50,219	72,075	21,008
Jordanie	Films	0,017	...	0,0002	...	0,003	0,015	0,007	...					
	Musique enregistrée	0,113	0,005	0,006	...	0,017	0,068	0,018	0,009					
	Livres	11,27	0,692	0,404	...	0,434	9,649	1,416	0,404					
	Arts visuels	1,273	0,465	0,034	...	0,148	0,35	0,288	0,034					
	Industries culturelles	12,673	1,162	9,169	0,444	3,505	0,602	4,750	10,082	79,555	1,729	17,149	0,447	4,434
	Total industries créatives	174,507	72,383	41,479	0,981	0,562	20,756	11,894	49,194	28,190	22,768	46,282	2,74	5,570
Liban	Films	0,488	0,003	0,002	...	0,022	0,47	0,428	...					
	Musique enregistrée	1,193	0,132	0,007	...	0,098	0,661	0,58	0,003					
	Livres	44,323	0,219	0,606	...	3,692	34,662	9,648	9,155					
	Arts visuels	3,626	0,084	0,231	...	1,036	2,097	1,673	0,055					
	Industries culturelles	49,63	0,438	0,883	0,846	1,705	4,848	9,768	37,89	76,345	12,329	32,539	9,213	24,315
	Total industries créatives	201,411	11,039	5,481	2,379	1,181	18,683	9,276	150,757	74,850	105,061	69,689	13,05	8,656
T.P.O	Films					
	Musique enregistrée					

	Livres	0,157	0,005	0,011	0,007	0,006					
	Arts visuels	1,708	0,159		0,017	0,136	0,098	0,027	...					
	Industries culturelles	1,865	0,159	8,525	0,017	0,912	0,141	7,560	0,109	5,845	0,034	31,193	0,006	5,505
	Total industries créatives	19,478	0,161	0,827	0,019	0,098	0,172	0,883	0,214	1,099	0,035	16,355	0,007	3,271
Syrie	Films	0,013	0,017					
	Musique enregistrée	0,002	0,002					
	Livres	2,252	0,005		0,015	0,066	2,09	0,656	0,718					
	Arts visuels	1,435	0,007		0,008	0,099	1,24	0,451	0,181					
	Industries culturelles	3,702	0,012	0,324	0,023	0,621	0,167	4,511	3,347	90,411	1,107	33,074	0,899	26,860
	Total industries créatives	190,218	0,93	0,489	1,046	0,550	12,54	6,592	161,877	85,101	59,608	36,823	26,568	16,412
Total Proche Orient (sans l'Égypte)	Films	0,518	0,003		0,0022	0,025	0,502	0,435	...					
	Musique enregistrée	1,308	0,137		0,013	0,117	0,729	0,598	0,012					
	Livres	58,002	0,916		1,025	4,197	46,412	11,727	10,283					
	Arts visuels	8,042	0,715		0,29	1,419	3,785	2,439	0,27					
	Industries culturelles	67,87	1,771	2,609	1,330	1,960	5,758	8,484	51,428	75,774	15,199	29,554	10,565	20,543
	Total industries créatives	585,614	84,513	14,432	4,425	0,756	52,151	8,905	362,042	61,823	187,472	51,782	42,365	11,702
Arabie Saoudite	Films	0,201	0,039		0,000006	0,005	0,184	0,181	0,002					
	Musique enregistrée	2,003	0,022		0,006	0,061	1,554	1,449	0,012					
	Livres	7,842	0,317		0,337	0,531	5,054	4,005	0,305					
	Arts visuels	10,714	0,8		0,629	1,348	2,297	1,579	0,088					
	Industries culturelles	20,76	1,178	5,674	0,972	4,682	1,945	9,369	9,089	43,781	7,214	79,371	0,407	4,478
	Total industries créatives	420,717	18,977	4,511	7,984	1,898	30,178	7,173	244	57,996	176,586	72,371	7,281	2,984
Bahreïn	Films					
	Musique enregistrée	0,189					
	Livres	0,545	0,116		0,517	0,498	...					
	Arts visuels	0,324	...		0,002	0,052	0,252	0,252	...					

	Industries culturelles	1,058	0,116	10,964	0,002	0,189	0,052	4,915	0,769	72,684	0,75	97,529	...	
	Total industries créatives	30,066	1,55	5,155	0,124	0,412	0,804	2,674	25,529	84,910	23,903	93,631	0,181	0,709
U.E.A	Films	1,28	0,027		0,004		0,037		1,166		0,755		0,032	
	Musique enregistrée	19,904	0,083		0,133		0,452		14,301		13,84		0,003	
	Livres	35,696	2,09		1,292		2,498		15,175		7,565		0,609	
	Arts visuels	23,479	0,743		1,582		2,895		5,491		1,195		2,12	
	Industries culturelles	80,359	2,943	3,662	3,011	3,747	5,882	7,320	36,133	44,964	23,355	64,636	2,764	11,835
	Total industries créatives	3050,583	126,29	4,140	67,895	2,226	345,347	11,321	1056,621	34,637	785,2	74,312	63,317	5,992
Koweït	Films	0,401	0,003		...		0,001		0,397		0,381		0,004	
	Musique enregistrée	1,196	0,0006		0,001		0,002		1,186		0,909		0,005	
	Livres	1,364	0,001		0,004		0,007		1,313		0,46		0,025	
	Arts visuels	0,484	0,041		0,033		0,107		0,286		0,211		0,009	
	Industries culturelles	3,445	0,0456	1,324	0,038	1,103	0,117	3,396	3,182	92,366	1,961	61,628	0,043	1,351
	Total industries créatives	77,741	0,408	0,525	0,981	1,262	3,374	4,340	66,793	85,917	43,163	64,622	0,881	1,319
Oman	Films	0,014	0,003		0,0001		0,0004		0,005		0,005		0,0001	
	Musique enregistrée	0,253	0,008		...		0,0004		0,08		0,069		...	
	Livres	0,897	0,004		0,008		0,046		0,333		0,176		0,026	
	Arts visuels	0,256	0,002		0,103		0,093		0,101		0,073		0,003	
	Industries culturelles	1,42	0,017	1,197	0,1111	7,824	0,1398	9,845	0,519	36,549	0,323	62,235	0,0291	5,607
	Total industries créatives	37,007	2,109	5,699	0,95	2,567	4,171	11,271	20,558	55,552	18,89	91,886	0,173	0,842
Qatar	Films	0,091		0,006		0,09		0,089		...	
	Musique enregistrée	0,086		0,003		0,056		0,056		...	
	Livres	0,428	0,027		0,017		0,02		0,25		0,246		0,0006	
	Arts visuels	0,844	0,005		0,099		0,2		0,535		0,524		0,005	
	Industries culturelles	1,449	0,032	2,208	0,116	8,006	0,229	15,804	0,931	64,251	0,915	98,281	0,0056	0,602
	Total industries créatives	19,044	0,217	1,139	1,063	5,582	3,3	17,328	12,948	67,990	12,189	94,138	0,17	1,313

Total Pays du CCG	Films	1,987	0,072	0,004	0,049	1,842	1,411	0,0381						
	Musique enregistrée	23,631	0,114	0,14	0,518	17,177	16,323	0,02						
	Livres	46,772	2,555	1,658	3,102	22,642	12,95	0,9656						
	Arts visuels	36,101	1,589	2,448	4,695	8,962	3,834	0,105						
	Industries culturelles	108,491	4,330	3,991	4,250	3,917	8,365	7,710	50,623	46,661	34,518	68,186	1,1287	2,230
	Total industries créatives	3635,158	23,261	0,640	78,997	2,173	387,174	10,651	1413,501	38,884	1059,931	74,986	72,003	5,094
Yémen	Films
	Musique enregistrée	0,001
	Livres	0,326	0,00008	0,001	0,0009	0,179	0,026
	Arts visuels	0,048	...	0,0004	0,004	0,013	0,011	0,0005
	Industries culturelles	0,375	0,00008	0,021	0,0014	0,373	0,0049	1,3067	0,192	51,2	0,037	19,271	0,0005	0,260
	Total industries créatives	5,38	0,113	2,100	0,043	0,799	1,38	25,651	1,701	31,617	0,812	47,737	0,026	1,529
Soudan	Films
	Musique enregistrée
	Livres	0,11	0,001	0,000002	0,000004	0,01	0,005	0,000001
	Arts visuels	0,000001	...	0,000001	0,000001	0,000002	0,000001
	Industries culturelles	0,110001	0,001	0,909	0,000003	0,003	0,000005	0,005	0,010	9,093	0,005	50,000	0,000001	0,01
	Total industries créatives	0,285	0,029	10,175	0,0005	0,175	0,036	12,632	0,044	15,439	0,024	54,545	0,001	2,273
Djibouti	Films
	Musique enregistrée
	Livres	0,002
	Arts visuels
	Industries culturelles
	Total industries créatives	0,283	0,027	9,541	...	0,048	16,961	0,202	71,378
Total exportations IC	Films	2,939	0,0751	0,006	0,374	2,433	1,8671	0,068						

Monde Arabe	Musique enregistrée	25,42	0,252		0,153		0,833		18,131		16,924		0,085	
	Livres	126,632	4,224		3,851		12,609		82,703		27,005		18,630	
	Arts visuels	61,923	3,492		3,238		20,213		13,701		7,003		0,544	
	Industries culturelles	216,914	8,043	3,708	7,249	3,342	34,029	15,688	116,968	53,924	52,799	45,140	19,326	16,522
	Total industries créatives	5617,107	314,698	5,602	128,201	2,2823	1021,408	18,184	2142,739	38,147	1427,06	66,600	201,016	9,3817

Annexe 13: Part des importations des industries culturelles dans le monde arabe (2002-2011)¹²⁴⁸

Pays/Régions	Industries	Monde	États-Unis		Royaume Uni		Union Européenne		Monde Arabe		CCG		Maghreb Arabe	
		M\$	M\$	%	M\$	%	M\$	%	M\$	%	M\$	% M.A	M\$	% M.A
Algérie	Films	0,124	0,017		0,0006		0,017		0,0008		
	Musique enregistrée	1,377	0,49		0,079		0,614		0,083		0,008		0,04	
	Livres	37,486	0,702		1,507		20,021		15,202		0,446		0,403	
	Arts visuels	4,120	0,029		0,038		0,745		0,189		0,064		0,063	
	Industries culturelles	43,107	1,238	2,873	1,624	3,768	21,397	49,637	15,475	35,900	0,518	3,348	0,506	3,272
	Total industries créatives	237,147	3,574	1,507	3,282	1,384	94,381	39,799	21,815	9,199	2,327	10,667	2,3452	10,750
Maroc	Films	0,06	0,002		...		0,051		0,004		
	Musique enregistrée	0,345	0,007		0,021		0,202		0,033		0,018		...	
	Livres	49,929	0,882		2,062		34,603		13,16		0,326		0,256	
	Arts visuels	5,219	0,878		0,029		1,246		0,255		0,102		0,004	
	Industries culturelles	55,553	1,769	3,184	2,112	3,802	36,102	64,987	13,452	24,215	0,446	3,315	0,26	1,933
	Total industries créatives	517,23	10,218	1,976	36,697	7,095	346,363	66,96	21,511	4,159	2,933	13,635	1,709	7,945
Mauritanie	Films	0,001		0,0003		
	Musique enregistrée	
	Livres	0,949	0,017		0,004		0,356		0,377		0,241		0,032	
	Arts visuels	0,122	0,0001		...		0,100		
	Industries culturelles	1,072	0,0167	1,556	0,004	0,361	0,456	42,57	0,377	35,134	0,241	64,069	0,032	8,589
	Total industries créatives	8,989	0,100	1,110	0,004	0,043	1,373	15,27	2,890	32,155	2,035	70,423	0,528	18,253

¹²⁴⁸ Ibid.

Tunisie	Films	0,103	0,003	0,004	0,085	0,018	0,0008	0,003						
	Musique enregistrée	0,19	0,005	0,006	0,167	0,005	...	0,004						
	Livres	14,407	0,020	1,223	8,450	5,476	0,129	0,110						
	Arts visuels	2,3203	0,007	0,009	1,112	0,088	0,005	0,039						
	Industries culturelles	17,020	0,035	0,206	1,241	7,294	9,814	57,662	5,587	32,827	0,135	2,408	0,155	2,774
	Total industries créatives	515,104	2,627	0,510	13,602	2,641	450,647	87,487	8,603	1,670	1,131	13,151	0,796	9,249
Total Maghreb	Films	0,288	0,022	0,0046	0,153	0,023	0,0008	0,003						
	Musique enregistrée	1,912	0,502	0,106	0,983	0,121	0,026	0,044						
	Livres	102,771	1,620	4,796	63,430	34,215	1,142	0,801						
	Arts visuels	11,7810	0,9147	0,075	3,203	0,532	0,171	0,105						
	Industries culturelles	116,752	3,059	2,620	4,981	4,267	67,769	58,046	34,891	29,885	1,340	3,840	0,954	2,733
	Total industries créatives	1278,469	16,518	1,292	53,585	4,191	892,764	69,831	54,819	4,288	8,427	15,372	5,3774	9,809
Égypte	Films	0,666	0,077	0,102	0,233	0,182	0,115	0,0002						
	Musique enregistrée						
	Livres	56,241	16,744	14,176	25,277	4,785	1,594	0,110						
	Arts visuels	13,755	0,277	0,184	1,663	0,398	0,253	0,028						
	Industries culturelles	70,662	17,098	24,198	14,462	20,466	27,172	38,454	5,365	7,593	1,963	36,582	0,138	2,564
	Total industries créatives	603,167	32,606	5,406	20,823	3,452	137,551	22,805	78,046	12,939	60,275	77,230	0,802	1,028
Jordanie	Films	0,116	0,047	0,004	0,013	0,057	0,015	...						
	Musique enregistrée	0,373	0,053	0,03	0,079	0,107	0,035	0,001						
	Livres	17,795	2,644	5,660	6,948	7,190	0,704	0,023						
	Arts visuels	2,363	0,064	0,079	0,255	0,187	0,056	0,007						
	Industries culturelles	20,647	2,807	13,597	5,773	27,959	7,294	35,328	7,541	36,524	0,809	10,723	0,030	0,399
	Total industries créatives	374,586	11,830	3,158	8,515	2,273	105,906	28,273	60,660	16,194	31,096	51,263	0,200	0,329
Liban	Films	1,375	0,637	0,207	0,596	0,018	0,006	...						
	Musique enregistrée	1,791	0,001	0,171	1,253	0,152	0,125	...						
	Livres	34,205	8,401	6,503	19,368	2,590	0,864	0,064						
	Arts visuels	15,600	1,428	0,791	4,652	0,263	0,109	0,016						
	Industries culturelles	52,971	10,466	19,759	7,672	14,483	25,869	48,836	3,023	5,707	1,104	36,511	0,080	2,639

	Total industries créatives	359,349	17,63000 17	4,906	10,928	3,041	137,545	38,276	18,884	5,255	8,570	45,380	0,514	2,723
T.P.O	Films
	Musique enregistrée
	Livres	1,406	0,064	.	0,184		0,203		0,481		0,002	
	Arts visuels	3,663	0,019		0,005		0,354		0,023		0,002	
	Industries culturelles	5,069	0,083	1,642	0,189	3,735	0,557	10,983	0,504	9,938	0,005	0,906
	Total industries créatives	49,266	0,425	0,863	0,768	1,560	4,985	10,119	1,327	2,694	0,021	1,606	0,003	0,239
Syrie	Films	0,767
	Musique enregistrée	0,031	0,005		0,005	
	Livres	6,072	0,230		0,657		2,187		2,664		1,310	
	Arts visuels	0,410	0,0001		0,001		0,016		0,042		0,024	
	Industries culturelles	7,280	0,2305	3,167	0,658	9,037	2,203	30,263	2,711	37,235	1,338	49,367
	Total industries créatives	74,211	0,499	0,672	0,784	1,056	15,824	21,323	13,392	18,045	4,994	37,294	0,081	0,604
Total Proche Orient (sans l'Égypte)	Films	2,258	0,683		0,211		0,609		0,075		0,021		0,0002	...
	Musique enregistrée	2,195	0,054		0,201		1,332		0,264		0,165		0,001	...
	Livres	59,477	11,340		13,003		28,706		12,924		2,879		0,087	...
	Arts visuels	22,037	1,5100		0,876		5,276		0,515		0,190		0,714	...
	Industries culturelles	85,967	13,587	15,806	14,292	16,624	35,923	41,787	13,778	16,028	3,255	23,624	0,802	5,819
	Total industries créatives	857,412	30,384	3,544	20,995	2,449	264,260	30,821	94,263	10,994	44,681	47,401	0,798	0,847
Arabie Saoudite	Films	0,341	0,176		0,002		0,07		0,016		0,012	
	Musique enregistrée	14,908	3,276		1,256		5,562		2,086		1,277	
	Livres	40,162	9,728		12,83		18,064		12,258		2,234		1,733	...
	Arts visuels	33,638	1,684		1,416		6,438		1,363		0,444		0,078	...
	Industries culturelles	89,049	14,864	16,692	15,504	17,411	30,134	33,840	15,723	17,657	3,967	25,231	1,811	11,518
	Total industries créatives	1093,116	53,036	4,852	53,846	4,926	294,314	26,924	102,357	9,364	50,59	49,425	3,207	3,133
Bahreïn	Films	0,565	0,394		0,003		0,014		0,088		0,056	
	Musique enregistrée	1,18	0,099		0,032		0,059		0,934		0,924	
	Livres	7,008	1,058		2,478		2,944		1,729		0,557		0,007	...

	Beaux Arts	3,307	0,127	0,244	0,977	0,302	0,208	0,035						
	Industries culturelles	12,061	1,677	13,906	2,757	22,860	3,994	33,118	3,053	25,313	1,745	57,149	0,042	1,368
	Total industries créatives	174,053	8,203	4,713	9,180	5,275	52,740	30,301	37,420	21,499	33,426	89,328	0,165	0,442
U.E.A	Films	6,664	3,839	0,22	0,666	0,777	0,067	0,002						
	Musique enregistrée	11,55	0,745	1,22	4,428	2,052	1,726	0,01						
	Livres	107,816	19,123	41,502	50,214	11,922	5,22	0,143						
	Arts visuels	93,256	7,165	9,634	24,676	4,334	1,392	0,948						
	Industries culturelles	219,286	30,872	14,078	52,576	23,976	79,984	36,475	19,085	8,703	8,405	44,040	1,103	5,779
	Total industries créatives	7272,069	178,735	2,458	180,073	2,476	1491,214	20,506	573,83	7,891	403,459	70,310	5,752	1,002
Koweït	Films	0,348	0,07	0,013	0,045	0,16	0,037	0,109						
	Musique enregistrée	9,186	0,353	0,268	6,643	1,264	0,981	0,0002						
	Livres	27,505	2,974	5,45	11,596	9,016	0,772	0,389						
	Arts visuels	15,045	0,835	0,544	3,729	0,904	0,522	0,089						
	Industries culturelles	52,084	4,232	8,125	6,275	12,048	22,013	42,264	11,344	21,780	2,312	20,381	0,5872	5,176
	Total industries créatives	877,72	34,063	3,881	24,314	2,770	260,14	29,638	154,566	17,610	100,929	65,298	3,303	2,137
Oman	Films	0,212	0,021	0,034	0,036	0,131	0,096	...						
	Musique enregistrée	1,375	0,004	0,025	0,246	0,916	1,231	...						
	Livres	8,552	0,332	2,987	3,470	3,061	2,151	0,015						
	Arts visuels	6,051	0,163	1,649	2,279	1,397	1,3043	0,002						
	Industries culturelles	16,190	0,520	3,212	4,695	29,000	6,031	37,255	5,506	34,007	4,783	86,869	0,017	0,309
	Total industries créatives	245,194	2,393	0,976	10,868	4,432	34,752	14,173	143,685	58,601	137,065	95,393	0,083	0,058
Qatar	Films	1,454	0,89	0,005	0,072	0,069	0,048	...						
	Musique enregistrée	4,785	0,612	0,426	1,321	0,916	0,909	...						
	Livres	21,07	4,03	5,179	6,715	7,124	4,397	0,009						
	Arts visuels	17,115	0,625	7,193	9,342	1,25	0,551	0,013						
	Industries culturelles	44,424	6,157	13,860	12,803	28,820	17,45	39,281	9,359	21,067	5,905	63,094	0,021	0,230
	Total industries créatives	578,651	24,102	4,165	28,302	4,891	158,304	27,357	138,128	23,871	112,492	81,440	0,086	0,062
Total Pays du CCG	Films	9,584	5,390	0,277	0,903	1,241	0,316	0,111						
	Musique enregistrée	42,984	5,089	2,815	18,259	8,168	7,048	0,010						

	Livres	212,113	37,245		70,426		93,003		45,110		15,331		2,296	
	Arts visuels	168,412	10,598		20,680		47,442		9,550		4,421		1,130	
	Industries culturelles	433,093	58,322	13,466	94,198	21,750	159,607	36,853	64,070	14,793	27,1164	42,323	3,547	5,536
	Total industries créatives	10240,803	300,532	2,935	306,584	2,994	2291,465	22,376	1149,986	11,229	837,962	72,867	12,597	1,095
Yémen	Films	0,002		0,002		0,002		...	
	Musique enregistrée	0,308	0,054		0,00003		0,0004		0,035		0,012		...	
	Livres	2,931	0,132		0,294		0,394		1,951		0,147		0,001	
	Arts visuels	1,360	0,016		0,0141		0,117		0,102		0,051		0,002	
	Industries culturelles	4,602	0,202	4,390	0,308	6,703	0,512	11,132	2,090	45,405	0,212	10,144	0,003	
	Total industries créatives	54,919	1,014	1,846	1,282	2,333	4,404	8,020	15,383	28,011	9,403	61,121	0,009	0,058
Soudan	Films	0,015		0,001		0,006		0,006		...	
	Musique enregistrée	
	Livres	2,504	0,128		0,128		0,189		1,826		0,818		...	
	Arts visuels	1,208	0,002		0,012		0,02		0,418		0,099		...	
	Industries culturelles	3,727	0,13	3,488	0,14	3,756	0,21	5,635	2,25	60,370	0,923	41,022		
	Total industries créatives	107,703	0,531	0,493	5,518	5,123	16,138	14,984	24,411	22,665	6,768	27,725	0,598	2,450
Djibouti	Films	
	Musique enregistrée	
	Livres	0,09		0,713		0,245		0,166		...	
	Arts visuels	
	Industries culturelles	0,157		0,046		0,022		0,016		...	
	Total industries créatives	0,247		0,759		0,267		0,182		...	
Total importations IC Monde Arabe	Films	10,555	6,0950		0,488		1,899		1,522		0,453		0,114	
	Musique enregistrée	47,399	5,645		3,016		20,574		10,503		7,239		0,055	
	Livres	433,196	67,210		102,823		210,999		100,810		21,912		3,295	
	Arts visuels	218,554	13,300		21,842		57,721		11,516		5,186		1,979	
	Industries culturelles	709,703	92,250	12,998	128,169	18,059	291,192	41,030	124,352	17,522	34,789	27,977	5,443	4,377
	Total industries créatives	13153,421	381,644	2,901	408,786	3,108	3610,328	27,448	1422,104	10,812	967,516	68,034	20,181	1,419

Annexe 14: Infrastructures de diffusion cinématographique dans quelques pays arabes¹²⁴⁹

	Nombre total de salles de cinéma					Salles de cinéma par 1000000 habitants					Nombre total des sites de cinéma (en salle et autres structures)					Nombre total de cinémas dotés d'autres structures				
	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009
Algérie
Bahreïn
Égypte	165	...	114	116	116	2,53	...	1,68	1,68	1,65
Jordanie
Koweït
Liban	114	115	46	47	48	31,0	30,8	12,19	12,36	12,54	146	150	54	56	59	32	35	8	9	11
Maroc	119	96	78	70	53	4,36	3,48	2,80	2,49	1,87	119	96	79	73	56	-	-	1	3	3
Oman	7	9	7	7	7	3,22	4,02	3,05	2,97	2,89	14	18	7	9
T.P.O
Qatar	12	25	25	10,88	19,02	16,56
Tunisie
E.A.U

¹²⁴⁹ ISU, *Tableau 7: Infrastructure cinématographique-Taille*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5541>, consulté le 11 mai 2013.

Annexe 15: Entrées et recettes brutes issues de l'exploitation des salles de cinéma arabes¹²⁵⁰

	Nombre total d'entrées pour l'ensemble des films de long métrage exploités en salle (en millions)					Part des admissions pour l'ensemble des films de long métrage d'origine nationale exploités en salle en %					Nombre total de recettes guichets brutes pour l'ensemble des films de long métrage exploités en salle (en millions de monnaies locales)					Part des recettes guichet brutes pour l'ensemble des films de long métrage d'origine nationale exploités en salle en %				
	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009
Algérie	...	0,7	0,1
Bahreïn	22,0	16,9
Égypte	29,4	23,1	155,4	306,6
Jordanie	0,5	3,9
Koweït	2,2	19,8
Liban	9,9	9,7	5,4	5,8	6	3,65	4,13	1,52	1,89	1,37	49,9	48,4	4,81	4,13
Maroc	4,8	3,8	3,4	3,0	3,2	5,15	15,73	14,58	15,57	22,78	72,6	68,6	64,4	66,1	66,1	7,59	20,31	15,92	16,10	27,37
Oman
T.P.O	0,06	0,05	0,06
Qatar	1,5	131
Tunisie	0,3
E.A.U

¹²⁵⁰ ISU, *Tableau 11: Exploitation-Entrées et recettes brutes*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5538>, consulté le 11 mai 2013.

Annexe 16: Indicateurs d'exploitation des salles de cinéma dans les pays arabes¹²⁵¹

	Fréquentation des salles de cinéma par habitant					Prix moyen du billet de cinéma (en \$ PPA) ¹²⁵²					Dépense de cinéma par habitant				
	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009	2005	2006	2007	2008	2009
Algérie	...	0,02	0,003
Bahreïn	2,27	1,07	17,40	...
Égypte	0,45	0,35	0,82	2,03	2,38	4,61
Jordanie	0,10	1,13	0,79
Koweït	0,96	1,25	8,63	...
Liban	2,68	2,59	1,43	1,53	1,57	0,79	0,76	13,57	12,95
Maroc	0,17	0,14	0,12	0,11	0,11	2,37	2,73	2,77	3,11	2,77	2,66	2,49	2,32	2,35	2,33
Oman
T.P.O	0,02	0,02	0,02
Qatar	1,14	1,22	9,97	...
Tunisie	0,03
E.A.U	1,48	1,46	1,50	1,51	1,55	1,15	1,17	1,08	11,89	12,73	12,57

¹²⁵¹ ISU, *Tableau 12: Exploitation-Indicateurs*, <http://stats.uis.unesco.org/unesco/TableViewer/tableView.aspx?ReportId=5540>, consulté le 11 mai 2013.

¹²⁵² ISU, *Tableau 13: Prix moyen du billet* (en dollars PPA), <http://stats.uis.unesco.org/unesco/ReportFolders/ReportFolders.aspx>, consulté le 11 mai 2013.

Annexe 17: Les facteurs d'inégalité dans l'enseignement primaire et secondaire dans les pays arabes¹²⁵³

Pays	Indicateurs	Genre		Milieu		Conditions sociales	
		Masculin	Féminin	Urbain	Rural	Riche	Pauvre
Djibouti 2006	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	23	43	32	64	19	51
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	26	46	35	66	22	54
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	16	18	17	8	34	6
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	15	24	18	47	8	39
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	31	40	44	35	20	50
Egypte 2008	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	14	19	10	22	2	38
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	20	24	14	28	3	45
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	-	-	-	-	-	-
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	3	6	2	6	1	12
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	47	53	39	57	19	68
Irak 2006	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	29	42	29	47	19	57
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	52	66	51	73	38	80
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	3	3	5	1	11	1
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	6	14	15	17	2	23
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	54	67	53	74	42	76
Jordanie 2007	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	3	3	21	22	3	7
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	23	10	1	1	5	24
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	-	-	-	-	-	-
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	1	1	10	10	0	2
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	24	18	4	3	9	38

¹²⁵³ EDUCATION FOR ALL GLOBAL MONITORING REPORT et UNESCO, *World Inequality Database on Education*, http://www.education-inequalities.org/countries/morocco/indicators/edu0_7/sexes#?dimension=sex&group=|Male|Female&dimension2=community&group2=|Urban|Rural&dimension3=wealth_quintile&group3=|Quintile%205|Quintile%201&age_group=edu0_7&year=2003, consulté le 5 février 2013.

Mauritanie 2000	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	38	49	36	52	25	60
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	46	56	46	58	36	64
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	8	8	17	4	21	4
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	13	15	7	21	5	27
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	47	53	61	43	34	68
Maroc 2003	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	42	55	31	74	18	83
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	56	66	44	85	29	91
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	-	-	-	-	-	-
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	8	14	4	19	3	25
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	55	63	42	82	29	88
Somalie 2006	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	52	69	62	61	64	63
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	54	70	62	65	69	63
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	4	3	7	2	9	1
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	44	62	24	74	12	90
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	41	52	38	55	32	53
Syrie 2006	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	3	7	3	7	1	14
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	43	42	38	48	25	59
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	12	10	14	8	26	5
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	2	3	3	2	1	5
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	63	62	65	61	45	77
Yémen 2006	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le primaire	22	56	23	48	18	69
	% personnes entre 15-24 ans n'ayant pas fini le 1er cycle du secondaire	37	67	34	62	29	79
	% personnes intégrées dans l'éducation pré-primaire	3	3	6	1	9	0
	% personnes entre 7-16 ans jamais été scolarisées	14	28	9	26	7	45
	% personnes 15-19 ans n'intégrant aucun système scolaire	35	53	31	49	29	58

Annexe 18: Emploi du temps de l'éducation artistique dans l'ensemble du programme scolaire

	Heures d'instruction annuelles dans le programme officiel				% d'instruction de certaines matières par rapport aux heures d'instruction annuelles															
	Années d'enseigne- ment 1-6		Années d'enseigne- ment 7-8		Années d'enseignement 1-6								Années d'enseignement 7-8							
					Langues		Arts		Sport		Religion		Langues		Arts		Sport		Religion	
	1980' s	2000' s	1980' s	2000' s	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's	1980 's	2000 's
Algérie	702	810	858	955	51,1	...	7,4	...	4,6	...	0,0
Arabie Saoudite	740	664	842	765	26,9	34,7	5,4	5,4	7,2	4,0	32,4	21,4	...	37,0	...	7,4	...	1,9	...	3,7
Bahreïn	734	812	972	875	40,2	38,2	13,7	10,9	7,7	7,2	7,7	9,2	42,9	36,7	4,8	3,3	0,0	6,7	9,5	6,7
Djibouti	...	805	...	837	...	55,1	...	13,2	...	5,4	...	0,0	18,2	...	10,6	...	3,0	...	4,6	...
Egypte	685	944	755	995	31,7	40,5	10,4	5,6	8,3	4,2	9,8	8,7	46,7	36,1	0,0	8,3	5,0	5,6	3,3	5,6
E.A.U	...	766	...	788	...	39,7	...	12,2	...	6,1	...	9,2	37,7	36,1	6,3	11,1	6,3	5,6	0,0	8,3
Irak	846	792	829	792	36,9	33,2	6,9	8,0	5,1	7,6	8,0	12,1	25,0	34,3	3,3	4,5	4,4	6,4	0,0	9,0
Libye	805	651	893	837	21,5	27,2	9,2	10,8	18,4	10,8	18,4	14,4	41,9	27,8	5,1	8,3	3,7	5,6	14,8	8,3
Jordanie	639	841	746	998	36,2	34,3	6,3	6,8	3,8	6,8	11,3	10,3	38,9	37,9	5,6	6,1	5,6	4,5	5,6	9,1
Koweït	695	777	780	705	35,2	39,8	8,4	11,0	6,9	7,9	18,7	9,4	...	37,5	...	6,3	...	6,3	...	6,3
Liban	756	810	800	1050	...	43,3	...	6,1	...	6,7	...	0,0	43,6	37,5	3,2	6,3	3,2	6,3	8,1	0,0
Maroc	878	924	880	1056	47,9	47,0	3,6	8,9	3,3	7,1	5,0	11,9	16,7	33,3	7,1	2,8	11,9	5,6	14,3	5,6
Mauritanie	53,5	...	5,2	...	5,5	...	7,0	...	36,7	...	10,0	...	6,7	...	3,3
Oman	...	640	...	640	...	35,5	...	6,7	...	5,0	...	13,8	37,8	30,0	3,2	5,0	9,4	2,5	6,3	10,0
Qatar	856	693	944	720	34,7	44,6	8,3	6,1	7,6	6,1	19,9	15,2	33,9	36,1	3,1	6,9	6,2	5,6	6,2	13,9
Syrie	811	768	842	925	31,3	34,4	12,4	11,4	8,7	8,5	8,6	8,5	32,4	30,7	5,9	6,9	5,9	5,6	5,9	5,6
Soudan	669	677	933	965	32,8	42,0	6,8	18,3	6,8	3,6	14,5	16,1	...	53,4	...	0,0	...	6,7	...	13,4
T.P.O	...	832	...	945	...	34,2	...	6,7	...	6,7	...	10,1	29,3	38,1	6,0	6,0	1,5	5,2	24,1	7,5
Tunisie	870	825	756	900	53,4	58,7	2,6	4,8	0,0	3,7	7,4	6,0	36,1	35,7	6,9	7,1	5,6	10,7	13,9	5,4
Yémen	...	653	...	864	...	34,6	...	0,0	...	7,1	...	16,2	...	34,4	...	0,0	...	3,1	...	9,4
Moyenne	748	792	842	875	35,2	39,7	7,4	6,8	6,9	6,4	9,8	10,1	36,9	36,1	5,3	6,3	5,3	6,6	6,2	7,1

Annexe 19: Répartition des effectifs d'étudiants selon les branches d'enseignement supérieur en 2011

Pays	Effectif total	% Education	% Arts et lettres	% Sciences sociales, commerce et droit	% Sciences	% Ingénierie industries de transformation et production	% Agronomie	% Santé et protection sociale	% Services	% Programmes généraux	% Programmes non définis
Algérie	1144271	16,43	22,52	38,58	7,52	8,73	1,74	4,95	0,60	...	13,57
Bahreïn	18403	2,07	8,76	51,82	9,29	8,59	...	6,97	2,99	...	9,56
Djibouti	4705	...	33,79	49,88	14,88	1,44
Egypte	2636580	...	21,6	36,85	4,11	8,99	2,51	13,78	1,89	...	11,16
Irak	412545	20,08	10,69	21,26	5,15	18,96	3,99	8,07	11,78
Jordanie	252446	19,27	13,20	31,29	9,81	17,66	1,87	6,51	0,32	...	0,06
Koweït	36866
Liban	216851	3,02	15,37	44,75	10,73	14,88	0,59	9,90	0,45	...	0,29
Libye	375028
Mauritanie	8941	2,77	24,68	58,74	10,41	...	0,22	0,96	2,20
Maroc	48833	1,07	18,71	41,56	21,49	8,59	0,83	5,10	2,19	...	0,43
Oman	89230	3,72	10,59	21,14	21,55	19,41	1,58	6,97	0,64	14,39	...
T.P.O	213973	32,33	8,76	33,80	8,51	7,29	0,45	6,55	0,25	...	2,04
Qatar	9287	12,64	6,44	48,34	14,46	4,65	0,24	3,93	...	8,30	1,00
Arabie Saoudite	1021288	6,35	31,22	22,84	15,32	6,65	0,44	7,45	0,55	9,16	0,001
Soudan
Syrie
Tunisie	383951	0,43	19,02	22,44	22,97	14,84	1,84	5,58	3,21	...	9,66
E.A.U	...	4,5	9,1	38,8	10,4	10,6	0,1	5,8	0,9	...	19,9
Yémen	236972

Annexe 20: Taux des diplômés par domaine de l'enseignement supérieur en 2011

Pays	Effectif total	% Education	% Arts et lettres	% Sciences sociales, commerce et droit	% Sciences	% Ingénierie industries de transformation et production	% Agronomie	% Santé et protection sociale	% Services	% Programmes généraux	% Programmes non définis
Algérie	208536	1,83	23,86	41,01	11,70	13,25	1,63	3,37	1,54	...	1,70
Bahreïn	10497	1,48	2,49	11,36	2,10	2,82	...	2,57	1,38	...	3,25
Djibouti	637	...	30,36	17,27	27,79	18,68	5,49
Egypte
Irak	87849	16,31	10,37	20,22	3,72	25,69	3,29	9,90	10,49
Jordanie	60686	10,73	9,72	15,50	5,37	3,53	3,00	1,65	0,27	...	5,46
Koweït
Liban	34007	5,01	12,62	47,49	10,99	12,35	0,49	11,19	0,81	...	0,02
Libye
Mauritanie	2602
Maroc	70780	4,69	13,21	35,27	23,25	12,41	1,12	6,65	3,39
Oman	13734	8,79	15,89	24,59	21,52	17,42	0,84	10,22	0,73
T.P.O	31702	34,06	9,07	30,84	9,32	7,03	0,38	8,47	0,82
Qatar	2100	4,28	19,33	34,09	4,62	25,19	...	10,19	2,28
Arabie Saoudite	120780	11,32	27,71	16,56	15,31	19,06	0,26	9,12	0,64
Soudan
Syrie
Tunisie	77301
E.A.U	16690	12,79	6,21	49,53	10,96	13,47	0,20	6,02	0,14	0,56	0,10
Yémen	26527

Annexe 21: Sommets arabes sur « le patrimoine et les antiquités »¹²⁵⁴

Sommet		Date	Pays		Sujets et ordre du jour
1 ^{er}	Damas	Septembre 1947	Syrie		Mise en place de la structure générale
2 ^{ème}	Bagdad	Novembre 1957	Irak		Suivi des travaux du sommet de Damas
3 ^{ème}	Fez	Novembre 1959	Maroc		Poursuite des travaux
4 ^{ème}	Tunis	Mai 1963	Tunisie		Mise en place d'un plan commun pour le soulèvement du secteur
5 ^{ème}	Le Caire	Avril 1969	Egypte		Le projet de création de « l'Union arabe des antiquités »
6 ^{ème}	Tripoli	Septembre 1971	Libye		Protection et entretien des antiquités dans le monde arabe
7 ^{ème}	Al Aïn	Décembre 1974	Emirats Unis	Arabes	Antiquités, patrimoine nationale et valeurs humaines
8 ^{ème}	Marrakech	Février 1977	Maroc		Les efforts et les obstacles
9 ^{ème}	Sanaa	Février 1980	Yémen		L'architecture arabo-islamique
10 ^{ème}	Tlemcen	Novembre 1982	Algérie		L'habitat et le mausolée dans les pays arabes à travers les âges
11 ^{ème}	Tunis	Juin 1987	Tunisie		La sculpture et la calligraphie anciennes
12 ^{ème}	Manama	Mai 1993	Bahreïn		La prospection archéologique
13 ^{ème}	Tripoli	Octobre 1995	Libye		Sites historiques d'eau thermale, dessins et inscriptions rupestres, projet du règlement général de « l'Union des Archéologues Arabes »
14 ^{ème}	Exceptionnel	Etait censé se dérouler à Bagdad en 1990	ALECSO		Patrimoine et civilisation arabo-islamiques à l'extérieur du monde arabe
14 ^{ème}	Sharjah	Février 1998	Emirats Unis	Arabes	Utilisation des nouvelles techniques dans le domaine de l'archéologie
15 ^{ème}	Damas	Mars 2000	Syrie		Civilisation commune des pays arabes à travers les trouvailles archéologiques
16 ^{ème}	Koweït	Mars 2002	Koweït		Préservation et entretien des sites archéologiques et historiques
17 ^{ème}	Nouakchott	Décembre 2003	Mauritanie		Les cités des caravanes arabes
18 ^{ème}	Alger	Novembre 2007	Algérie		Le patrimoine culturel mondial dans les pays arabes
19 ^{ème}	Riyad	Novembre 2009	Arabie Saoudite		Les fouilles illicites et le trafic des antiquités
20 ^{ème}	Alger	Mars 2012	Algérie		Les antiquités et le tourisme culturel

¹²⁵⁴ ALECSO, *Mu'tamrāt al-āṭār fī al-duwal al-'arabiya* (Sommets sur les antiquités dans les États arabes), http://www.alecso.org.tn/index.php?option=com_content&task=view&id=776&Itemid=162&lang=ar, consulté le 2 avril 2013.

Annexe 22: Biens arabes inscrits dans la liste du patrimoine mondial et biens soumis à la liste indicative¹²⁵⁵

Pays	Nombre de biens figurant sur la liste du patrimoine mondial			Période d'inscription	Nombre de biens soumis à la liste indicative ¹²⁵⁶	Période de soumission	Année de la ratification de la Convention du patrimoine mondial
	Culturel	Naturel	Mixte				
Algérie	6	0	1	1980-1992	6	2002	1974
Arabie Saoudite	2	0	0	2008-2010	2	2006-2012	1978
Bahreïn	2	0	0	2005-2012	5	2001-2008	1991
Djibouti	0	0	0	-	0	-	2007
Egypte	6	0	1	1979-2005	32	1994-2010	1974
E.A.U	1	0	0	2011	6	2012	2001
Irak	3	0	0	1985-2007	11	2000-2011	1974
Jordanie	3	0	1	1985-2011	15	2001-2006	1975
Koweït	0	0	0	-	1	2013	2002
Liban	5	0	0	1984-1998	9	1996	1983
Libye	5	0	0	1982-1986	0	-	1978
Maroc	9	0	0	1985-2012	11	1995-2011	1975
Mauritanie	1	1	0	1989-1996	3	2001	1981
Oman	4	0	0	1987-2006	2	1988	1981
Palestine	1	0	0	2012	12	2012	2011
Qatar	1	0	0	2013	2	2008	1984
Syrie	6	0	0	1979-2011	12	1999-2011	1975
Soudan	2	0	0	2003-2011	6	1994-2004	1974
Tunisie	8	0	1	1979-1988	10	2008-2012	1975
Yémen	3	0	1	1982-2008	10	2002	1980

¹²⁵⁵ UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, *Liste du patrimoine mondial*, <http://whc.unesco.org/fr/list/>, consulté le 5 mai 2013.

¹²⁵⁶ La liste indicative selon l'UNESCO est un inventaire des biens proposés par les États parties pour une éventuelle inscription à la liste du patrimoine mondial.

Annexe 23: Montant de l'assistance financière apportée par le Fond du patrimoine mondial aux États arabes¹²⁵⁷

Pays	Nombre de demandes d'aide approuvées	Montant total de l'aide en US \$	Période
Algérie	28	476431	1981-2003
Arabie Saoudite	1	30000	1992
Bahreïn	2	56500	2001-2002
Djibouti	1	29604	2012
Egypte	49	1043207	1979-2012
E.A.U	0	0	-
Irak	7	106700	1987-2010
Jordanie	16	447101	1982-2013
Koweït	0	0	-
Liban	20	291560	1986-2004
Libye	4	56178	1983-1990
Maroc	19	31491	1981-2007
Mauritanie	15	263632	1995-2010
Oman	15	315612	1986-2003
Palestine	3	250000	2002-2003
Qatar	1	30000	1989
Syrie	24	504965	1978-2007
Soudan	5	133400	1996-2010
Tunisie	28	720797	1979-2010
Yémen	21	422218	1982-2004
Total	259	5209396	-

¹²⁵⁷ UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, *Requête d'assistance internationale: statistiques*, <http://whc.unesco.org/fr/assistanceint/action=stats>, consulté le 5 mai 2013.

Annexe 24: Représentation arabe dans la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité¹²⁵⁸

Pays	Nombre de PI inscrit	Dossiers en cours 2013	Dossiers en cours 2014	Dossiers en attente
Algérie	2	2	1	1
Arabie Saoudite	1	0	0	1
Egypte	1	0	1	3
E.A.U	3	0	1	0
Irak	1	0	0	0
Liban	0	0	1	0
Maroc	5	0	1	0
Mauritanie	1	0	0	0
Oman	3	0	1	0
Palestine	1	0	0	0
Qatar	1	0	0	0
Syrie	1	0	0	0
Yémen	1	0	0	0
Total	21	2	6	5

¹²⁵⁸ UNESCO, CENTRE DU PATRIMOINE MONDIAL, *Liste et registres: Eléments inscrits*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011#tabs> , consulté le 5 mai 2013.

Annexe 25: Agglomérations urbaines arabes contenant plus d'un million d'habitants¹²⁵⁹

Ville	Pays	Nombre d'habitants
Le Caire	Egypte	11031000
Bagdad	Irak	5891000
Riyad	Arabie Saoudite	5227000
Khartoum	Soudan	4516000
Alexandrie	Egypte	4400000
Djeddah	Arabie Saoudite	3452000
Alep	Syrie	3068000
Casablanca	Maroc	3009000
Alger	Algérie	2851000
Damas	Syrie	2582000
Koweït city	Koweït	2318000
Sanaa	Yémen	2293000
Beyrouth	Liban	1983000
Doubaï	Emirats Arabes Unis	1835000
Rabat	Maroc	1807000
La Mecque	Arabie Saoudite	1543000
Mossoul	Irak	1447000
Mogadiscio	Somalie	1426000
Homs	Syrie	1321000
Amman	Jordanie	1150000
Tripoli	Libye	1111000
Médine	Arabie Saoudite	1106000
Fez	Maroc	1065000
Irbil	Irak	1009000

¹²⁵⁹ UNITED NATION, DEPARTEMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS, *World Urbanization Prospects, the 2011 Revision: Data on cities and Urban Agglomeration (Population of urban agglomerations with 750,000 inhabitants or more (1950-2025))*, <http://esa.un.org/unup/CD-ROM/Urban-Agglomerations.htm>, consulté le 6 février 2013.

Annexe 26: Rapport de genre en termes d'éducation et d'emploi¹²⁶⁰

Pays	Taux net de scolarisation féminine au primaire	Taux net de scolarisation féminine au secondaire	% de femmes inscrites dans l'enseignement supérieur	% des femmes diplômées en Arts et Lettre	% de femmes dans l'enseignement secondaire et supérieur	% des femmes dans la population active (15 ans et +)	% des sièges au parlement
Algérie	95	68	51	...	20,9	15,0	25,6
Arabie Saoudite	79	68	58	46	50,3	17,7	0,11
Bahreïn	97	93	68	85	74,4	39,4	13,8
Djibouti	30	18	42	36,0	24,1
Egypte	91	79	43,4	23,7	2,2
E.A.U	70	59	66	...	73,1	43,5	17,5
Irak	81	31	36	42	22,0	14,5	25,2
Libye	51	...	55,6	30,1	16,5
Liban	92	...	53	72	89,7	55,8	3,1
Jordanie	90	77	50	90	68,9	15,6	11,1
Koweït	86	...	66	...	53,7	43,4	6,9
Maroc	83	32	45	53	20,1	26,2	11,0
Mauritanie	72	14	25	25	8,0	28,7	19,2
Oman	74	77	51	...	47,2	28,3	9,6
Qatar	96	89	68	...	70,1	51,8	0,1
Syrie	...	60	27,4	13,1	12,0
Somalie	37,7	13,8
Soudan	12,8	30,9	24,1
T.P.A	80	98	50	55	48,0	15,1	...
Tunisie	97	...	57	...	29,9	25,5	26,7
Yémen	63	...	26	...	7,6	25,2	0,7
Monde arabe	80,9	81	50,8	58,5	22,8	31,8	13,0

¹²⁶⁰ Les quatre premières colonnes sont issues du recueil de données mondiales sur l'éducation de l'ISU et concernent l'année 2005. Quant aux chiffres des trois dernières colonnes elles sont prises de rapport du PNUD 2013 sur le développement humain et concernent une période qui s'étend de 2005 à 2012. Voir :

ISU, *Recueil de données mondiales sur l'éducation 2007: Statistiques comparées sur l'éducation dans le monde*, Montréal, UNESCO-ISU, 2007, p. 100- 124.

PNUD, *Rapport sur le développement humain 2013, L'essor du Sud: Le progrès humain dans un monde diversifié*, New York, PNUD, 2013, p. 168- 171.

Annexe 27: Femmes arabes au sein des institutions ministérielles¹²⁶¹

Pays	Noms	Poste occupé	Période	Nombre de postes ministériels occupés par des femmes
Algérie	Zahiya BENAROUS	Secrétaire d'Etat chargée de la Culture.	1997-1999	17
	Khalida TOUMI	Ministre de la culture.	Depuis 2002	
Bahreïn	Shaikha Hind Bint Soltan AL KHALIFA	Secrétaire adjoint aux ministères des affaires sociales, de la culture, de la fonction publique et du Conseil des affaires féminines.	2005	6
	Shaikha Maï Bint Mohammad AL KHALIFA	Ministre de la culture	Depuis 2008	
Djibouti	-	-	-	6
Égypte	-	-	-	21
Irak	Maysoon Saleem AL-DAMLUJI	Ministre de la culture	2003-2005	35
	Noori Farhan AL-RAWI	Ministre de la culture	2005-2006	
Jordanie	Asma KHADER	Ministre de la culture	2004-2005	20
	Nancy BAKIR	Ministre de la culture	2007-2009	
Koweït	-	-	-	8
Liban	-	-	-	8
Libye	Fawzia Bachir AL SHALABABI	Secrétaire d'Etat pour l'information, la culture et la mobilisation de la masse	1995-2000	18
Maroc	Thouriya JABRANE	Ministre de la culture	2007-2012	13

¹²⁶¹ WORLD WIDE GUIDE TO WOMEN IN LEADERSHIP, *Female ministers by country*, http://www.guide2womenleaders.com/female_ministers_by_country.html, consulté le 27 mars 2013.

Pays	Noms	Poste occupé	Période	Nombre de postes ministériels occupés par des femmes
Mauritanie	Mahla Bent AHMED	Ministre de la culture de la jeunesse et des sports	2005-2007	29
	Cissé Bent Cheikh OULD BOYDE	Ministre de la culture de la jeunesse et des sports	2009	
Oman	-	-	-	8
Qatar	-	-	-	4
Arabie Saoudite	-	-	-	1
Somalie	Khadija Maxamed DIIRIYE	Ministre adjoint au folklore et aux affaires culturelles	2005-2007	15
Soudan	-	-	-	28
Syrie	Naja ATTAR	Ministre de la culture	1976-2000	17
	Maha QANNOUT	Ministre de la culture	2000-2001	
	Najoua Qassab HASSAN	Ministre de la culture	2001-2003	
	Lubnah MSHAWAH	Ministre de la culture	Depuis 2012	
EAU	-	-	-	7
Yémen	-	-	-	12
T.P.O	Intisar AL-WAZIR	Secrétaire adjoint au ministre de la Culture	1994-1995	19
	Lamis AL-ALAMI	Ministre de l'éducation et de la culture (Bande Ouest)	2007-2009	
	Siham AL-BARGHOUTI	Ministre de l'éducation et de la culture (Bande Ouest)	Depuis 2009	

Index des noms

A

Abd AL Aal G.:428
 Abd Al-Hadi F.:587
 Adler B.:159
 Adorno T.:378
 Akerlof G.:155, 156
 Al Assad A.:278
 Al Fayçal K.:278
 AL Kadi G.:546
 Al Maktoum M.B.M.B.R.:238
 Al Nahyan S.B.T.:238
 Al Qasimi S.B.M.:239
 AL THANI A.I.H.:235
 Al Thani H.B.K.:197
 Al Thani T.B.K.:197
 AlSanea R.:428
 Anderson C.:121, 624
 Apter M.:164

B

Bandarin F.:490
 Baumgartner F.R.:283, 285, 301, 302, 303, 305,
 306, 308, 609, 620, 621, 624
 Baumol W.:25, 61, 66, 68, 89, 90, 610
 Becker G.:153, 154, 157, 165, 166, 168, 622
 Ben Ali Z.E.A.:195
 Benhamou F.:24, 25, 66, 68, 78, 79, 90, 98, 112,
 113, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 132,
 134, 151, 165, 167, 173, 202, 208, 606
 Béra M.:32, 34, 38, 58, 60, 61, 77, 84, 85, 99, 606
 Berlusconi S.:113
 Bianchy M.:147, 161, 162, 163, 164, 610
 Boumedienne H.:518
 Bourdeau J.A.:558, 625
 Bourdieu P.:99, 127, 128, 130, 157, 158, 287, 316,
 577, 606

Bouteflika A.:390
 Bowen W.:25, 61, 66, 68, 89, 90, 161, 610
 Brianso I.:523, 531, 532, 539, 610

C

Clark C.:395
 Colbert F.:187, 188, 190, 201, 202, 203, 624
 CowenT.:167, 168, 621

D

Daher F.D.:510, 512, 513, 519, 540, 611
 Dalle Nogare C.:286, 288, 621
 Darbel A.:128, 130, 158, 287, 316, 606
 Dragičević Šešić M.:203, 205, 216, 219, 221, 223,
 224, 278, 327, 372, 588, 615, 616
 Dupuis X.:156

E

El Khayat R.:582, 607
 Engel E.:81

F

Farchy J.:89, 142, 152, 153, 155, 156, 160, 213,
 214, 607
 Florida R.:547, 559
 Foucault M.:306
 Freud S.:578

G

Galizzi M.M.:286, 288, 621
 Gray M.:62, 63, 72, 74, 76, 99, 100, 101, 103, 108,
 109, 169, 608
 Gresillon B.:550, 551, 607

H

Heilbrun J.:62, 63, 99, 100, 101, 103, 108, 109, 169,
 171, 173
 Horkheimer M.:378
 Hosni F.:307

J

Jones B.D.:283, 284, 285, 303, 620, 621

K

Kadhafi M.:328
 Kuznets S.:395

L

Labidi A.:505, 506, 610
 Lamy Y.:32, 34, 38, 58, 60, 61, 77, 84, 85, 99, 498,
 606, 610

M

Malraux A.:200
 Marshall A.:24, 153, 154, 547
 Mc Cain R.A.:41, 42, 43, 44, 46
 McKee M.:167, 622
 Mermier F.:426, 427, 428, 429, 433, 608
 Mestghanemi A.:582

N

Neil R.:558, 625

P

Peacock A.:25, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 136,
 138, 139, 140, 512, 608, 610, 611

Q

Qaboos B.S.:198, 199

R

Renoir A.:578
 Rezzo I.:136, 140, 512, 608
 Ricardo D.:24
 Rostow W.W.:1, 395

S

Saez G. :226, 283, 288, 609, 611
 Schultz K.A.:301
 Scitovsky T.:147, 148, 609
 Sen A.:3
 Sheikha Mayyasa.:238
 Sheikha Mozah.:197
 Simon H.:303
 Singh J.P.:27, 98, 176, 177, 182, 183, 187, 188,
 189, 213, 225, 383, 384, 442, 491, 492, 609, 611
 Smith A.:24
 Stigler G.:153, 154, 157, 165, 166, 168, 622

T

Throsby D.:3, 18, 25, 26, 27, 32, 35, 41, 45, 46, 47,
 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 65, 67, 70, 71, 78,
 79, 80, 83, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 111, 123, 124,
 125, 126, 127, 133, 135, 136, 137, 143, 145,
 149, 150, 151, 153, 176, 180, 187, 188, 189,
 206, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 218,
 228, 262, 265, 310, 315, 324, 343, 348, 378,
 380, 396, 397, 444, 458, 471, 477, 478, 487,
 491, 498, 499, 503, 522, 535, 547, 549, 609, 611
 Timothy D.J.:510, 512, 513, 519, 540, 611
 Toumi K.:307, XXXVIII
 Towse R.:477

V

Veroneze V.:493

W

Weber M.:33, 34, 35
 West E.G.:167, 622
 Wildavsky D.D.:302

Index des sujets

A

Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage.:259
 Abu Dhabi Education Council:219
 Accessibilité:26, 98, 185, 198, 214, 233, 244, 274,
 279, 300, 333, 334, 336, 340, 421, 423, 429,
 430, 439, 444, 445, 456, 483, 501, 510, 552
 Acculturation:126, 166, 345, 401
 Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel
 AARC:240, 256, 407, IX
 Agglomérats:406, 440, 456, 558, 559, 565, 610
 Al Mawrid Al Thaqafi:211, 224, 389, 613, 622
 Algérie:28, 32, 212, 214, 215, 226, 239, 240, 250,
 253, 255, 260, 262, 266, 269, 271, 273, 276,
 278, 279, 283, 286, 289, 296, 297, 311, 314,
 316, 317, 318, 323, 324, 325, 331, 333, 334,
 335, 337, 338, 345, 347, 350, 351, 355, 356,
 364, 365, 369, 374, 380, 382, 383, 385, 389,
 406, 420, 426, 431, 433, 434, 442, 445, 449,
 453, 461, 463, 465, 470, 476, 478, 487, 493,
 494, 501, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 520,
 521, 530, 533, 536, 546, 549, 555, 556, 562,
 587, 594, 595, 617, 635, 636, 645, II, III, IV, V,
 VI, VII, IX, XII, XIV, XIX, XXIV, XXV, XXVI, XXIX,
 XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI,
 XXXVII, XXXVIII
 Amazone:139, 143, 145
 Anxiété:344, 401, 408
 Arabie Saoudite:28, 31, 227, 261, 262, 267, 270,
 278, 279, 287, 288, 289, 354, 356, 374, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 420, 432, 442, 443,
 445, 449, 455, 463, 464, 476, 486, 489, 493,
 498, 513, 514, 518, 549, 555, 585, 594, 627, II,
 III, IV, V, VI, VII, XII, XVI, XXI, XXIX, XXX, XXXI,
 XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII,
 XXXIX
 Arabisation:214, 347, 349, 351, 461, 631

Arabité:214, 344, 345, 346

Art

cultivé:94, 108, 124, 127, 132, 156, 174, 180,
 395
 populaire:93, 94, 124, 180, 240, 262, 395
 Association du Développement Culturel Européen
 et International ADCEI:290
 Associations:24, 57, 64, 93, 111, 119, 216, 226,
 242, 254, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301,
 338, 352, 363, 368, 369, 389, 484, 516, 581,
 627, 628, IX
 Autochtone:294, 350, 351, 527, 528, 556

B

Bahreïn:28, 31, 227, 262, 267, 287, 289, 311, 314,
 317, 323, 355, 356, 369, 375, 381, 382, 383,
 384, 385, 386, 420, 431, 432, 433, 442, 445,
 449, 455, 463, 476, 478, 487, 489, 493, 498,
 513, 514, 517, 518, 519, 520, 549, 555, 566,
 587, 594, 595, 618, 628, 632, II, III, IV, V, VI, VII,
 XII, XVI, XXI, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX,
 XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII
 Banque Mondiale BM:35, 401, 414, 415, 417, 463,
 471, 523, 532, 534, 543, 589, 590, 638
 Beau-Arts:93, 126, 399, 410, 492, 494, X
 Bien-être:17, 20, 25, 26, 32, 36, 44, 122, 127, 132,
 149, 166, 204, 235, 306, 333, 334, 460, 577, 602
 Biens
 artistiques:39, 92, 101, 110, 440
 créatifs:419, 421, 423, 425, 440, XIV
 culturels:3, 46, 77, 84, 101, 102, 105, 107, 109,
 111, 112, 123, 136, 137, 143, 146, 147, 156,
 162, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
 174, 175, 178, 179, 182, 184, 185, 186, 187,
 195, 198, 200, 229, 230, 248, 285, 301, 404,
 421, 422, 423, 424, 425, 426, 440, 506, 508,

509, 511, 513, 514, 515, 518, 536, 541, 598,
620, IX
Budgets culturel:4, 7, 9, 302, 303, 304, 308, 309,
310, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 322, 323,
324, 325, 328, 331, 336, 337, 338, 388, 645, II,
III, IV
Bureau syrien pour le Développement:297

C

Capital

créatif:42, 52, 564, 602
culturel:37, 103, 181, 183, 437, 510, 511, 531,
534, 543
humain:1, 37, 52, 66, 103, 112, 113, 189, 190,
234, 391, 397, 407, 410, 458, 460, 484, 496,
510, 558, 602, 604
matériel:66, 511
naturel:511, 512
social:234

Capitale

arabes:242, 531, 561
culturelle:259, 499
de la Culture Arabe:326
de la Culture Islamique:280

Centralisation:139, 140, 213, 225, 264, 300, 388,
553, 557, 577, 606, 609

Centre International pour les Études en
Conservation et Restauration du Patrimoine
ICCROM:508

Chaîne des valeurs culturelles:39, 601

Charte

arabe des droits de l'homme:356
culturelle arabe:288
d'Agadir:352, 634
d'Athènes:505
de Tripoli:214
universelle des droits de l'homme:357

Cinéma:40, 49, 60, 62, 84, 98, 106, 121, 127, 136,
140, 142, 143, 145, 153, 171, 175, 176, 178,
215, 276, 283, 307, 330, 362, 397, 399, 400,
402, 403, 404, 405, 406, 410, 414, 422, 426,
427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436,
437, 438, 439, 494, 495, 497, 500, 546, 559,

575, 591, 597, 602, 629, 632, 645, XI, XXIV,
XXV, XXVI

Citadins:556, 557, 560, 576

Cluster:436

Clusters:404, 413, 424, 435, 437, 558, 559

Cohésion sociale:25, 234, 264, 343, 353

Colonisation:224, 293, 345, 350, 407

Comité Mondial du Patrimoine:509

Commission Carengie:127

Commission des Communications Fédérales

FCC:125

Communautés:25, 26, 30, 107, 160, 161, 202, 203,
212, 234, 248, 272, 341, 344, 345, 350, 354,
355, 356, 357, 386, 504, 526, 527, 528, 529, 577

Conférence des Nations Unies sur le Commerce et
le Développement CNUCED:36, 309, 313, 315,
317, 318, 337, 395, 396, 401, 407, 415, 418,
419, 421, 422, 423, 425, 434, 440, 449, 622,
638, IV, VI, VII, XIV

Conseil de Coopération des pays du Golfe

CCG:286, 287, 379, 419, 420, 424, 473, 556,
623, 634, XIV, XVII, XIX, XXII

Consommateurs:39, 48, 69, 76, 86, 94, 95, 96, 101,
102, 104, 105, 106, 107, 117, 123, 124, 125,
128, 129, 130, 133, 134, 135, 140, 143, 144,
145, 146, 153, 154, 161, 162, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 179, 180, 182, 183, 184,
185, 187, 188, 190, 193, 195, 196, 199, 230,
233, 235, 285, 333, 334, 421, 426, 428, 431,
446, 447, 482, 534

Consommation culturelle:3, 45, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 184, 185,
187, 191, 195, 409, 432, 435, 626

Constitution:248, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 356,
359, 360, 627, 629, 635, XII, XIII

Convention

de 2003 sur la sauvegarde du patrimoine culturel
immatériel:507

de Berne:371, 381, 443, 628, XII, XIII

de la Haye:505

de Paris:507

de Rome:506, XII, XIII

pour la protection du patrimoine mondial culturel
 et naturel:507
 sur la Protection et la Promotion de la Diversité
 des Expressions Culturelles:343, 629
 Coopération
 culturelle:4, 226, 251, 269, 273, 274, 275, 282,
 285, 286, 287, 290, 291, 341, 492
 internationale:275, 282
 intersectorielle:275, 293
 Coopération
 interministérielle:275, 281, 473, 496, 607
 Coopération
 interministérielle:275, 281, 473, 496, 607
 Cumul d'emploi:76, 77, 112, 361, 362, 366, 491,
 492, 611
 Cycle culturel:1, 3, 39, 40, 42, 44, 47, 49, 52, 79,
 81, 113, 117, 122, 123, 147, 158, 165, 168, 185,
 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 245,
 341, 358, 360, 361, 386, 389, 390, 393, 394,
 396, 444, 446, 448, 457, 491, 500, 501, 552,
 581, 583, 598, 601, 604, 607

D

Déclaration
 d'Alexandrie:462, 627
 de Decca:357
 de Doha:471
 de Hangzhou:23, 626
 du Caire:357
 du Millénaire:18
 universelle de l'UNESCO sur la diversité
 culturelle:20, 264, 629
 universelle des droits de l'homme:359
 Démocratisation:57, 156, 214, 222, 247, 274, 337
 Développement
 culturel:4, 5, 15, 20, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 33,
 34, 36, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 57, 113,
 117, 208, 228, 263, 265, 269, 273, 287, 292,
 293, 307, 330, 353, 368, 409, 411, 426, 441,
 443, 446, 447, 448, 484, 523, 547, 552, 565,
 568, 580, 614, 624, XI

économique:21, 24, 25, 62, 122, 200, 203, 208,
 235, 295, 390, 397, 411, 413, 428, 460, 534,
 550, 552, 558, 564, 600, 601, 613
 humain:16, 17, 31, 32, 218, 445, 446, 460, 462,
 554, 565, 571, 584, 585, 593, 624, XXXVII
 social:21, 25, 262, 306
 urbain:236, 558, 566, 568
 Diversité
 culturelle:20, 21, 22, 118, 170, 190, 203, 228,
 234, 239, 240, 264, 273, 295, 343, 346, 386,
 396, 401, 427, 449, 474, 544, 579, 605, 625,
 626
 linguistique:345, 348, 423
 religieuse:354
 Divertissement:76, 93, 106, 108, 124, 125, 127,
 129, 131, 132, 137, 144, 234, 240, 241, 247,
 277, 279, 299, 370, 371, 395, 400, 435, 436,
 451, 452, 456, 521, 608
 Djibouti:27, 28, 31, 267, 286, 311, 314, 316, 317,
 318, 349, 355, 375, 381, 382, 383, 384, 385,
 386, 419, 420, 427, 445, 449, 463, 468, 469,
 478, 486, 487, 489, 512, 555, 556, 594, 628, II,
 III, IV, V, VI, VII, XII, XVIII, XXIII, XXVII, XXIX,
 XXX, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII
 Droit
 culturel:340, 341, 342, 343, 354
 d'auteur:281, 358, 372, 373, 374, 375, 380, 381,
 384, 417, 627, 628, 630, XII, XIII
 économiques et sociaux:361
 Droits
 de l'homme:341, 356, 357, 358, 529, 581, 628
 religieux:354
 voisins:1, 41, 69, 229, 281, 371, 372, 373, 374,
 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 386,
 387, 618, 627, 628, 629, IX, XII, XIII
 Dubai Media City DMC:436

E

Échanges:9, 22, 46, 136, 232, 246, 264, 284, 285,
 286, 334, 402, 418, 419, 422, 424, 426, 440,
 508, 560
 Écologie:612
 Économie

créative:484
 culturelle:102, 105, 106, 107, 119, 122, 427, 632
 Édition:9, 40, 44, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143,
 175, 216, 218, 223, 229, 248, 262, 291, 359,
 366, 370, 375, 385, 400, 401, 402, 404, 406,
 414, 416, 417, 419, 427, 428, 440, 441, 442,
 443, 444, 447, 448, 450, 562, 616, 617, 618,
 619, 620, 631, IX, X, XIII
 Éducation artistique:1, 5, 7, 10, 42, 235, 279, 334,
 368, 458, 459, 461, 471, 472, 473, 474, 475,
 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 497,
 500, 501, 607, 625, 630, 643, 645, XXIX
 Égalité culturelle:5, 42, 552, 607, 612
 Égypte:8, 31, 126, 212, 215, 216, 240, 241, 253,
 257, 260, 263, 270, 276, 280, 283, 289, 294,
 295, 296, 299, 311, 312, 313, 314, 316, 317,
 318, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 335,
 336, 337, 347, 355, 363, 365, 370, 374, 382,
 383, 384, 385, 389, 392, 400, 403, 405, 416,
 419, 420, 421, 424, 426, 428, 429, 430, 431,
 433, 435, 436, 437, 438, 439, 442, 443, 445,
 449, 461, 463, 468, 469, 478, 493, 494, 495,
 498, 499, 501, 513, 514, 518, 519, 520, 523,
 533, 539, 542, 546, 549, 555, 557, 572, 573,
 592, 594, 596, 602, 643, 645, V, VI, VII, XI, XII,
 XV, XVI, XX, XXI, XXIV, XXV, XXVI, XXXVIII
 Émirat Arabes Unis:127, 218, 219, 240, 252, 258,
 260, 261, 268, 270, 276, 279, 283, 284, 289,
 311, 312, 314, 317, 349, 355, 374, 381, 382,
 383, 385, 407, 410, 421, 428, 429, 431, 436,
 438, 442, 450, 463, 476, 487, 498, 512, 549,
 565, 566, 583, 587, 602, 637, XII
 Emploi
 artistique:1, 39, 363, 367, 387, 492
 culturel:276, 409, 569
 Enseignement artistique:7, 10, 270, 275, 278, 279,
 334, 365, 459, 470, 472, 473, 476, 481, 482,
 484, 486, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 500,
 501, 611
 Entreprises
 commerciales:347
 Équité:1, 5, 230, 274, 279, 301, 391, 511, 542, 546,
 552, 578, 581, 583, 588, 592, 599, 600

Esthétique:46, 81, 82, 94, 96, 104, 106, 108, 124,
 138, 147, 151, 154, 155, 156, 157, 160, 170,
 233, 236, 480, 510, 514, 522, 534, 564, 604
 Euromed Heritage:291, 292, 542, 642
 Euromed in Culture:290
 Exception culturelle:114, 166, 176, 177, 178, 179,
 180, 183, 205, 342, 617
 Expression:50, 53, 58, 74, 94, 124, 133, 169, 203,
 204, 209, 213, 214, 216, 217, 234, 235, 238,
 243, 273, 295, 302, 339, 342, 343, 353, 355,
 357, 358, 359, 360, 364, 380, 395, 396, 448,
 454, 456, 512, 513, 527, 591, 598, 609, 630
 Externalités:119, 121, 122, 133, 134, 150, 156, 158,
 159, 173, 229, 230, 333, 391, 608, 615

F

Fédération Internationale de l'industrie
 Phonographique:450, 623
 Fédération Internationale de l'industrie
 Phonographique IFPI:450, 623
 Femmes:8, 11, 465, 487, 488, 582, 583, 584, 585,
 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594,
 595, 596, 597, 598, 599, 634, XXXVII, XXXVIII,
 XXXIX
 Financement culturel:305, 319, 334, 335
 FNAC:139, 144
 Folklore:22, 240, 380, 381, 522, 564, 568, 626,
 XXXIX

G

General Agreement on Tariffs and Trade GAAT:165
 Génie créatif:53, 55, 57, 68
 Golfe:27, 30, 218, 220, 226, 241, 252, 283, 286,
 287, 296, 312, 349, 359, 368, 379, 407, 419,
 426, 427, 429, 431, 434, 437, 442, 447, 451,
 468, 473, 495, 514, 536, 540, 556, 563, 566,
 569, 583, 585, 595, 598, 618, 623, 630, 640
 Gouvernance:26, 38, 236, 246, 250, 251, 272, 273,
 274, 281, 294, 295, 296, 297, 341, 353, 389,
 569, 607, 609, 610, 626
 Gulf Art Fair:284

H

Haut Conseil de la Culture HCC:258, 262, 263, 330,
335, XI
Haut Conseil des Antiquités HCA:257, 258, 263,
330, 335, 643, XI

I

Identité

amazighe:350
arabe:205, 343, 346, 354
arabomusulmane:563
bédouine:220, 529
commune:238, 239, 243, 342, 345, 346
linguistique:30, 344, 345
locale:561
nationale:164, 201, 205, 220, 234, 239, 240, 243,
342, 345, 347, 350, 401, 408, 410, 529, 530,
535, 612
rurale:580

Imposition:56, 62, 130, 131, 232, 368

Indicateurs

culturels:4, 9, 41, 391, 392, 393, 394, 601, 607,
610
de développement:18, 34

Industries

créatives:7, 9, 144, 231, 235, 395, 396, 397, 401,
403, 406, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416,
417, 419, 420, 422, 440, 455, 557, 621, XIV,
XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII
culturelles:1, 4, 7, 9, 41, 46, 105, 106, 107, 108,
109, 111, 114, 117, 118, 122, 123, 136, 137,
138, 166, 174, 184, 191, 202, 204, 215, 225,
228, 232, 276, 327, 337, 370, 372, 392, 395,
396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404,
405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414,
415, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 440, 447, 456, 457, 500, 501,
607, 610, 623, 645, XIV, XIX
de l'art:47, 105, 107, 108, 109, 117, 119, 136,
231, 236, 366, 397, 400, 402, 405, 406, 410,
413, 415, 418, 455, 456, 501, 560, 602

Inégalités:16, 17, 22, 23, 26, 107, 182, 457, 459,
468, 540, 552, 553, 562, 570, 574, 576, 578,
598, 599, 600, 602, 609, 611, 612

Institut des Statistiques de l'UNESCO ISU:48, 49,
123, 308, 429, 430, 431, 432, 434, 464, 465,
466, 467, 470, 477, 486, 487, 586, 618, 623,
639, XXIV, XXV, XXVI, XXXVII

Institutions culturelles:1, 4, 41, 126, 211, 221, 224,
225, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 255, 258,
259, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273,
276, 292, 293, 300, 301, 302, 303, 304, 309,
310, 330, 331, 332, 333, 340, 388, 566, 567,
592, 595, 609, 623, 645, I

Instrument Européen de Voisinage et de
Partenariat IVEP:292

intellectuels:20, 29, 60, 131, 165, 215, 237, 256,
282, 294, 327, 347, 365, 366, 371, 427, 581,
583, 587, 604, 619

Intérêt

général:222, 297, 298, 369, 517, 520
public:158, 225, 251, 368, 369, 627

Irak:28, 32, 226, 260, 267, 270, 289, 311, 314, 316,
317, 318, 346, 347, 353, 355, 356, 373, 380,
382, 383, 385, 442, 445, 449, 461, 463, 468,
469, 478, 487, 489, 493, 498, 513, 514, 517,
518, 519, 520, 521, 525, 542, 555, 594, 627,
628, 638, 640, 643, II, III, IV, V, VI, VII, XII,
XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV,
XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII

Islam:214, 239, 294, 354, 355, 356, 357, 628

J

Jordanie:28, 31, 212, 226, 227, 256, 260, 262, 269,
276, 278, 289, 298, 311, 314, 317, 318, 323,
338, 339, 355, 356, 365, 372, 381, 382, 383,
385, 389, 406, 414, 415, 416, 420, 433, 442,
445, 449, 455, 463, 464, 476, 478, 489, 493,
513, 514, 528, 542, 547, 555, 556, 586, 594,
633, II, III, IV, V, VI, VII, XII, XV, XX, XXIV, XXV,
XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII, XXXIV,
XXXVI, XXXVII, XXXVIII

K

Koweït:28, 31, 227, 252, 257, 260, 262, 267, 283,
287, 289, 311, 314, 317, 318, 323, 355, 367,
368, 369, 375, 382, 383, 385, 407, 420, 433,
442, 445, 449, 463, 465, 476, 478, 493, 494,
495, 501, 513, 514, 518, 520, 555, 563, 566,
594, 618, 627, 642, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XVII,
XXII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXII,
XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII

L

Langue

nationale:240, 278, 343, 348, 349, 351, 353
officielle:344, 346, 348, 349, 353

Liban:28, 31, 212, 225, 226, 227, 239, 241, 253,
254, 266, 272, 273, 276, 279, 283, 289, 294,
295, 297, 299, 311, 312, 314, 317, 323, 327,
331, 338, 348, 349, 355, 356, 363, 365, 370,
371, 373, 377, 381, 382, 383, 385, 389, 400,
405, 406, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 426,
429, 430, 431, 433, 434, 437, 442, 443, 445,
449, 455, 463, 465, 476, 478, 489, 493, 498,
499, 513, 517, 518, 520, 521, 525, 533, 547,
551, 555, 556, 562, 591, 594, 596, 602, 606,
629, 634, 640, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XV, XX,
XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII,
XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII

Libye:28, 31, 227, 257, 286, 289, 327, 346, 356,
374, 381, 382, 384, 442, 445, 449, 461, 463,
478, 482, 513, 514, 518, 519, 521, 533, 540,
555, 585, 594, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XXIX,
XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVI,
XXXVII, XXXVIII

Ligue des États Arabes LA:27, 28, 126, 242, 283,
288, 308, 344, 356, 376, 377, 422, 462, 508

Livre:137, 141, 145, 154, 175, 178, 179, 286, 320,
354, 402, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 447,
448, 558, 597, 618, 632, 634, VIII, IX, XI

Loi

gaussienne:321
normale:321
ottomane:372, 373

Loisir:10, 44, 105, 169, 171, 203, 204, 222, 240,
306, 408, 422, 432, 572, 573, 575, 576, 608, 626

M

Maghreb:27, 225, 257, 286, 341, 345, 347, 350,
351, 352, 402, 407, 415, 417, 419, 420, 424,
427, 431, 443, 452, 454, 468, 494, 530, 589,
603, 618, 619, 622, 625, 641, XIV, XV, XIX, XX

Marché

de l'emploi:111, 112, 113, 361, 415, 490, 499,
501, 502, 589, 601, 611
de l'emploi:111, 112, 113, 361, 415, 490, 499,
501, 502, 589, 601, 611
des biens culturels:598
du travail:46, 111, 409, 413, 415, 418, 465, 485,
488, 496, 498, 588

Maroc:8, 28, 31, 212, 217, 218, 227, 239, 250, 252,
260, 262, 266, 268, 269, 271, 276, 277, 278,
286, 289, 298, 299, 311, 314, 323, 324, 327,
330, 331, 332, 335, 351, 355, 362, 365, 367,
368, 369, 370, 373, 380, 382, 383, 384, 385,
388, 389, 392, 401, 404, 414, 415, 416, 417,
420, 426, 429, 430, 431, 433, 434, 438, 439,
442, 445, 449, 463, 465, 468, 469, 478, 482,
487, 489, 493, 494, 496, 498, 501, 513, 517,
518, 519, 520, 525, 533, 536, 546, 547, 549,
555, 556, 563, 564, 572, 573, 578, 580, 586,
594, 621, 623, 624, 629, 634, 636, 640, 645, II,
III, IV, V, VI, VII, VIII, XIII, XIV, XIX, XXIV, XXV,
XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII,
XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII

Mauritanie:28, 31, 266, 286, 289, 349, 352, 355,
373, 382, 389, 392, 420, 442, 445, 449, 463,
464, 476, 478, 487, 513, 514, 517, 518, 519,
520, 521, 555, 557, 583, 629, 631, III, IV, V, VI,
VII, XIII, XIV, XIX, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI,
XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXIX

Mécénat:226, 247, 273, 298, 369, 483

Métropole:559, 561, 562, 570, 617

Ministère

de l'Éducation:277, 483, 495
de l'Enseignement Supérieur:277, 279

de la Culture:212, 223, 249, 252, 253, 256, 257,
258, 261, 262, 270, 305, 325, 333, 366, 388,
405, 434, 493, 495, 496, 536, 595, 632

du Tourisme:204, 276

Modèle

anglo-saxon:222, 225

britannique:224, 249

centripète:108

commercial:225

concentrique:121, 136, 396

étatique:225

français:221, 222, 225, 247, 264, 265, 307, 388

mixte:225

Mondialisation:1, 33, 37, 85, 113, 117, 118, 144,
165, 167, 196, 202, 204, 234, 243, 244, 293,
295, 342, 344, 386, 397, 400, 401, 461, 504,
528, 553, 568, 577, 610

Moyen-Orient:290, 402, 426, 436, 449, 451, 452,
454, 494, 525, 556, 562, 634

Moyen-Orient et Afrique du Nord MENA:290, 291,
416, 622

Mu'assassat al-Fikr al-a'rabī (la Fondation de la
Pensée Arabe):292, 293, 297, 441, 443, 446,
447, 448, 624

Musées:49, 62, 81, 102, 103, 106, 126, 146, 147,
148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 163, 165,
182, 219, 230, 235, 236, 249, 264, 266, 284,
285, 287, 306, 331, 333, 334, 335, 336, 399,
402, 408, 472, 483, 496, 506, 513, 537, 538,
546, 562, 567, 569, 616, XI

Musique:40, 48, 49, 60, 68, 74, 84, 93, 97, 98, 114,
132, 136, 138, 142, 143, 145, 153, 166, 172,
177, 179, 181, 185, 189, 190, 204, 215, 241,
279, 283, 299, 307, 330, 331, 332, 370, 381,
399, 400, 402, 407, 410, 414, 417, 419, 422,
423, 427, 428, 448, 449, 450, 451, 452, 454,
473, 479, 490, 494, 495, 497, 500, 559, 576,
591, 597, VIII, X, XI

N

Nation créative:396

National Endowment for the Art NEA:222, 249, 310,
643

Nationalisme:164, 205, 213, 359

Nouvelles technologies:50, 113, 116, 117, 135, 143,
144, 165, 167, 197, 198, 202, 234, 396, 410,
414, 430, 435, 448, 455, 456, 461, 471, 484,
491, 497, 559

O

Objectifs

culturels:101, 209, 232, 234, 235, 277, 333, 336,
408

lucratifs:299

Objectifs du Millénaire pour le Développement

OMD:1, 18, 19, 23, 24, 32, 458

Œ

Œuvres:4, 61, 62, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 78, 83, 84,
92, 102, 103, 104, 110, 123, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 163,
195, 216, 217, 249, 250, 256, 280, 284, 285,
307, 332, 360, 371, 372, 373, 374, 375, 378,
379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 414,
483, 503, 504, 505, 588, 598, 610, 628, XII, XIII

O

Office de la maison du livre et des documents
nationaux:443

Oligopoles:137, 141, 142, 423, 444, 603

Oman:28, 30, 32, 220, 222, 240, 254, 260, 261,
262, 269, 276, 279, 287, 289, 311, 312, 314,
317, 318, 323, 324, 355, 375, 381, 382, 383,
385, 420, 426, 429, 442, 445, 449, 455, 463,
465, 474, 476, 478, 489, 493, 498, 513, 514,
518, 519, 520, 540, 546, 550, 555, 579, 586,
594, 618, 629, 640, 644, II, III, IV, V, VI, VII, XIII,
XVII, XXII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI,
XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXIX

ONG:226, 242, 246, 254, 293, 294, 295, 296, 297,
298, 389, 542, 581, 592, 603, 613, 615, 626

Opéra:60, 74, 93, 97, 132, 220, 330, XI

Organisation Arabe pour l'Éducation, la Culture et la
science ALECSO:284, 288, 308, 376, 377, 378,

379, 398, 462, 471, 508, 509, 512, 515, 518,
521, 522, 536, 547, 623, 627, 633, 637, 642,
XXXII
Organisation de la Conférence Islamique OCI:289,
357, 628
Organisation des Nations Unies ONU:18, 19, 23,
28, 560, 635
Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la
Science et la Culture UNESCO:8, 18, 19, 20, 21,
23, 24, 28, 30, 35, 47, 48, 49, 118, 123, 157,
170, 207, 208, 209, 227, 242, 252, 254, 257,
259, 264, 265, 289, 290, 294, 308, 325, 326,
327, 340, 341, 343, 345, 347, 352, 362, 363,
364, 365, 368, 392, 396, 401, 415, 417, 429,
431, 432, 441, 446, 449, 463, 464, 465, 467,
468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477,
479, 480, 481, 482, 483, 486, 503, 506, 507,
509, 523, 533, 535, 536, 537, 538, 539, 540,
541, 542, 543, 544, 545, 547, 550, 579, 586,
589, 605, 607, 612, 616, 617, 618, 619, 620,
621, 622, 623, 625, 626, 629, 632, 636, 638,
639, 641, XXVII, XXXIII, XXXIV, XXXV
Organisation Islamique pour l'Éducation, la Culture
et la Science ISESCO:288, 289, 643
Organisation Mondiale de la Propriété
Intellectuelle:358, 381, 396, 414, 415, 417, 418,
448, 628, 630, XII, XIII
Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle
OMPI:358, 381, 396, 414, 415, 417, 418, 448,
628, 630, XII, XIII
Organisation Mondiale du Commerce OMC:401

P

Panarabisme:215, 239, 253, 346
Parité:176, 274, 295, 487, 592, 596, 612
Parité de Pouvoir d'Achat (PPA):309, 318
Participation:1, 2, 17, 26, 36, 42, 127, 128, 199,
223, 227, 233, 234, 242, 264, 274, 298, 299,
338, 366, 388, 389, 403, 407, 417, 428, 444,
484, 519, 520, 552, 569, 571, 578, 579, 582,
589, 592, 593, 599, 609, 612
Patrimoine

culturel:5, 157, 220, 269, 280, 286, 292, 295,
365, 380, 503, 504, 507, 508, 509, 510, 511,
513, 515, 518, 534, 536, 540, 543, 544, 545,
550, 564, 578, 620, 623, 629, 646, XXXII,
XXXV
immatériel:10, 291, 410, 504, 509, 514, 531, 543,
544, 545, 546, 550
matériel:158, 228, 234, 291, 499, 506, 514, 522,
523, 526, 542, 544, 546, 549, 550, 602, 612,
614
mondial:8, 10, 157, 503, 533, 536, 537, 538, 539,
540, 541, 542, 543, 547, 629, 632, 646,
XXXIII, XXXIV
Pauvreté:7, 16, 18, 21, 23, 230, 328, 350, 391, 445,
458, 460, 469, 484, 552, 562, 564, 576, 577,
600, 614
Pays en développement:21, 26, 30, 37, 126, 166,
167, 199, 204, 205, 211, 231, 232, 237, 250,
284, 295, 392, 399, 401, 412, 424, 433, 448,
455, 457, 461, 500, 507, 539, 543, 550, 552,
553, 568, 577, 578, 601, 608
Pays en développement PED:21, 26, 30, 37, 126,
166, 167, 199, 204, 205, 211, 231, 232, 237,
250, 284, 295, 392, 399, 401, 412, 424, 433,
448, 455, 457, 461, 500, 507, 539, 543, 550,
552, 553, 568, 577, 578, 601, 608
Politiques
culturelles:1, 4, 40, 41, 42, 110, 132, 199, 200,
201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211,
212, 214, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 226,
227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246,
248, 250, 252, 254, 255, 257, 258, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272,
273, 275, 277, 279, 281, 282, 286, 295, 296,
297, 298, 299, 300, 301, 303, 318, 319, 327,
328, 329, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 344,
345, 349, 351, 353, 354, 355, 359, 360, 362,
363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373,
374, 386, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 397,
398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407,
408, 411, 421, 423, 431, 437, 438, 440, 447,
455, 458, 484, 490, 492, 509, 510, 512, 522,

523, 524, 529, 534, 535, 543, 546, 552, 553,
 557, 560, 564, 565, 566, 568, 573, 577, 581,
 587, 588, 591, 592, 593, 595, 596, 597, 598,
 599, 601, 605, 606, 607, 608, 609, 612, 613,
 616, 617, 619, 625, 626, 633, 634, 635

de décentralisation:573

publiques:59, 199, 200, 206, 214, 227, 228, 230,
 235, 237, 256, 273, 338, 341, 343, 347, 399,
 458, 499, 510, 511, 535, 589, 591, 602, 605,
 611, 622

Produit Intérieur Brut (PIB):308, 313, 413

Produit National Brut (BNP):16, 460

Programme des Nations Unies pour le

Développement PNUD:16, 19, 28, 31, 35, 218,
 266, 360, 407, 428, 440, 445, 446, 447, 456,
 462, 463, 554, 565, 571, 584, 585, 593, 624,
 639, XXXVII

Propriété intellectuelle:106, 372, 373, 374, 375, 376,
 378, 379, 382, 385, 387, 396, 448

Q

Qatar:28, 31, 218, 219, 220, 227, 240, 255, 258,
 260, 263, 267, 276, 279, 284, 285, 287, 289,
 312, 349, 355, 356, 359, 369, 375, 381, 382,
 383, 384, 385, 407, 409, 410, 414, 420, 428,
 430, 431, 433, 437, 442, 445, 449, 455, 463,
 464, 465, 478, 487, 489, 493, 498, 499, 513,
 514, 517, 521, 549, 555, 556, 565, 566, 567,
 568, 583, 587, 594, 602, 618, 623, 624, 627,
 629, 633, 635, 639, 640, 642, 643, II, III, IV, V,
 VI, VII, XIII, XVII, XXII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX,
 XXX, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXX

Qatar Fondation:219

Qatar Museum Authority:219

R

radio:40, 98, 117, 123, 124, 125, 127, 134, 135,
 154, 187, 276, 385, 404, 452, 455, 574

Rural:2, 236, 468, 552, 556, 576, 577, 578, 579,
 580, 599

S

Savoir-faire:21, 22, 27, 37, 50, 58, 62, 152, 157,
 172, 198, 234, 277, 284, 387, 410, 456, 480,
 504, 507, 511, 514, 528, 529, 531, 545, 579,
 599, 614

Secteur

indépendant:293, 294, 295, 296, 297

privé:222, 223, 225, 236, 240, 241, 246, 293,
 298, 299, 312, 369, 397, 402, 403, 404, 405,
 407, 579, 581, 589

public:135, 211, 298, 588, 589, 590

Services culturels:3, 48, 93, 108, 113, 117, 118,
 120, 121, 123, 124, 140, 143, 166, 168, 169,
 170, 171, 178, 181, 188, 200, 213, 231, 232,
 271, 285, 330, 335, 341, 342, 360, 405, 422,
 552, 611

Sites

archéologiques:157, 163, 263, 336, 503, 523,
 526, 539, XXXII

historiques:165, 438, 504, 523, 531, 543, 548

Société civile:23, 207, 209, 215, 226, 236, 242, 246,
 254, 264, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 312,
 344, 351, 366, 389, 390, 398, 447, 459, 462,
 472, 506, 526, 579, 581, 598, 606, 613

Somalie:27, 28, 252, 286, 382, 463, 555, 557, 594,
 II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XXVIII, XXXVI, XXXVII,
 XXXIX

Soudan:27, 28, 31, 252, 286, 289, 314, 349, 353,
 373, 374, 375, 382, 383, 384, 385, 419, 420,
 442, 443, 445, 449, 463, 468, 476, 478, 493,
 494, 498, 499, 512, 540, 555, 557, 627, 635,
 640, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XVIII, XXIII, XXIX,
 XXX, XXXI, XXXIII, IV, XXXVI, XXXVII, XXXIX

Souveraineté:129, 354, 506, 551

Sponsoring:94, 273, 299, 369, 407

Statistiques:5, 28, 34, 35, 38, 41, 47, 48, 49, 109,
 123, 170, 303, 307, 309, 393, 398, 409, 414,
 415, 418, 421, 422, 429, 431, 432, 441, 447,
 463, 465, 467, 474, 486, 498, 549, 560, 569,
 572, 576, 582, 587, 589, 592, 594, 601, 607,
 611, 614, 618, 621, 623, 624, 626, 631, 637,
 639, IV, XXXIV

Statut

juridique:290, 362, 363, 366, 367, 418, 456, 485,
 589, 607, 610
 professionnel:111, 362, 367, 492
 social:152, 169, 170, 171, 172, 458
 Syndicat:109, 363, 364, 366
 Syrie:28, 31, 212, 213, 214, 226, 227, 253, 260,
 261, 266, 278, 280, 289, 295, 296, 297, 347,
 356, 359, 363, 365, 367, 370, 373, 382, 383,
 384, 385, 386, 389, 405, 420, 421, 422, 424,
 442, 443, 445, 449, 461, 463, 468, 469, 478,
 493, 494, 496, 498, 513, 514, 517, 518, 519,
 520, 533, 542, 547, 549, 555, 556, 593, 594,
 595, 636, 637, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XVI, XXI,
 XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV,
 XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX

T

Taxes:127, 134, 142, 230, 365, 366, 367, 368, 369,
 485, 617
 Télévision:40, 98, 106, 117, 123, 124, 125, 127,
 134, 135, 153, 154, 171, 187, 261, 276, 431,
 443, 451, 452
 Territoires Palestiniens:28, 317, 389, 392, 464, 489,
 498, 512, 551, 556, 606
 Théâtre:95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 183, 204,
 215, 252, 279, 280, 296, 332, 399, 404, 406,
 410, 500, 559, XI
 Théorie
 de l'économie cognitive:67
 de l'équilibre ponctué:321, 323, 332
 de l'incrémentalisme budgétaire:320
 de la croissance endogène:197
 de la longue traîne:145
 de la nouveauté absolue:64
 de la nouvelle croissance:197
 du consommateur:176
 du coût d'opportunité:87
 néoclassique:176, 191, 196
 politico-économique:320
 Théories
 budgétaire:322
 du développement:411
 Tourisme

culturel:1, 215, 218, 275, 276, 399, 546, 547,
 549, 551, XXXII
 de masse:156, 547
 de niche:108, 547, 550
 deniche:108, 547, 550
 Traditions:20, 30, 118, 119, 203, 209, 220, 234,
 342, 507, 509, 529, 569, 579, 599
 Travail
 artistique:39, 48, 61, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 80,
 82, 83, 99, 100, 103, 110, 111, 151, 155, 233,
 249, 307, 361, 364, 365, 380, 381, 491, 588,
 598, 610
 culturel:52, 59, 111, 231, 287, 379, 591, 623, 634
 Tunisie:28, 32, 212, 216, 217, 227, 250, 252, 260,
 261, 262, 266, 269, 278, 281, 286, 289, 311,
 314, 316, 317, 323, 324, 327, 337, 355, 362,
 365, 370, 374, 380, 382, 383, 384, 385, 389,
 401, 402, 404, 414, 415, 416, 420, 426, 429,
 431, 433, 438, 442, 445, 449, 463, 464, 470,
 476, 478, 487, 493, 494, 498, 499, 501, 513,
 518, 519, 520, 533, 536, 547, 549, 555, 556,
 563, 593, 594, 619, 623, 628, 629, 635, 636,
 640, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XIV, XIX, XXIV,
 XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII,
 XXXIV, XXXVII

U

Union du Maghreb Arabe UMA:286, 641
 Union Européenne UE:290, 291, 306, 449, 623, 644
 Union pour la Méditerranée EUROMED:290, 291
 Universal Music:139
 Universités:207, 219, 279, 349, 472, 483, 493, 494,
 496, 498, 516, 559, 568
 Unrbanisation:1, 23, 266, 407, 528, 530, 533, 551,
 553, 556, 557, 559, 560, 562, 565, 566, 571,
 589, 634

V

Valeur
 culturelle:36, 37, 42, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 76,
 78, 79, 81, 82, 83, 84, 89, 93, 94, 95, 103,
 150, 151, 156, 158, 159, 160, 161, 198, 199,

202, 211, 217, 231, 232, 233, 234, 236, 238,
361, 397, 534, 579

économique:36, 42, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75,
76, 77, 81, 83, 87, 95, 99, 103, 145, 147, 148,
151, 158, 160, 173, 198, 199, 231, 232, 236,
240, 276, 397, 457, 510

Ville

créative:569, 635

culturelle:499, 561, 563, 568

Virgin:139, 451

W

Warner Music:139

Y

Yémen:8, 27, 28, 31, 227, 260, 263, 270, 287, 289,
311, 314, 317, 323, 324, 355, 356, 375, 381,
382, 383, 384, 385, 389, 419, 420, 445, 449,
463, 468, 469, 476, 478, 493, 498, 512, 533,
540, 542, 555, 557, 572, 573, 574, 576, 583,
594, 627, 638, 643, II, III, IV, V, VI, VII, XIII,
XVIII, XXIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII,
XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX